CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Septiembre 1988

459

José Calvo Poyato
La conquista de Nicaragua

Diómedes Núñez Polanco
Nicaragua y el filibusterismo

Abelardo Castillo
Hesse, Poe, Lorca

Olga Orozco
Cosas de duendes

Amancio Sabugo Abril
Centenario de Corpus Barga

Poemas de Roberto Juarroz y José María Álvarez

Textos sobre J.V. Foix, Pablo de Olavide, Cassiano Ricardo.
Fernando de Rojas y Eugenio Chicano

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACION
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

JEFE DE REDACCION
Blas Matamoro

SECRETARIA DE REDACCION
María Antonia Jiménez

ADMINISTRADOR
Alvaro Prudencio

REDACCION Y ADMINISTRACION
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléf.: 244 06 00, extensiones 267 y 396

DISEÑO
Nacho Soriano

IMPRIME
Gráficas 82, S. A. Lérida, 41 - 28020 MADRID

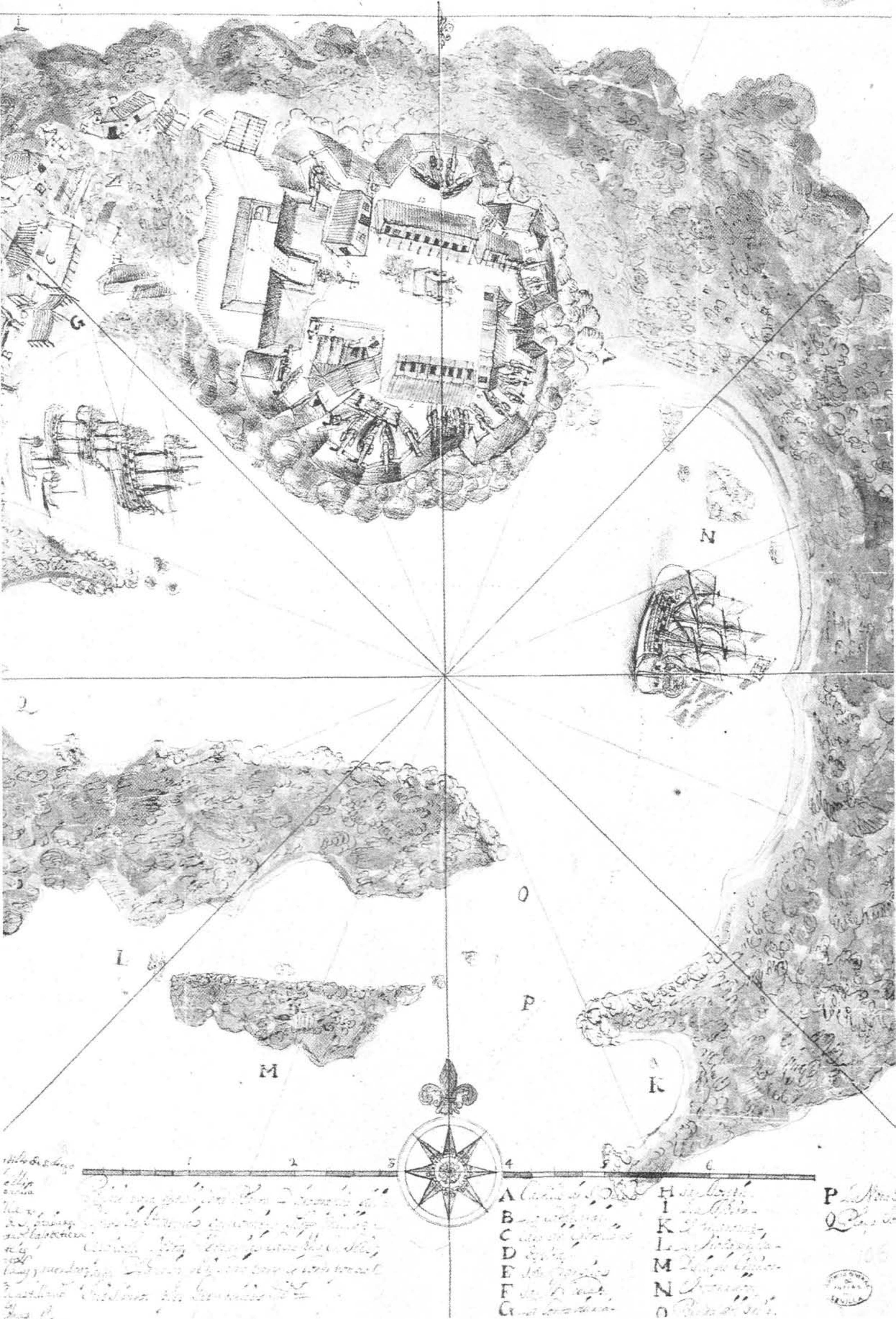
Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-87-013-3

459

INVENCIONES Y ENSAYOS

NOTAS

INVENCIONES Y ENSAYOS



G
N
O
P
L
M
K
1
2
3
4
5
6
A
B
C
D
E
F
G
H
I
K
L
M
N
O
P
Q
SEVILLA

Francisco Hernández de Córdoba y la conquista de Nicaragua

Cuando en 1513 Núñez de Balboa protagonizaba el descubrimiento de la Mar del Sur, comenzaba una nueva singladura en la colonización de España en América. Sin embargo, y pese a la magnitud del descubrimiento, Balboa terminaría sus días decapitado en Acla, un día del mes de enero de 1519 por la rivalidad y envidia que su hazaña había generado en el gobernador de Castilla del Oro, el temible Pedrarias Dávila.

Las posibilidades de expansión geográfica que el descubrimiento del nuevo mar significaba fueron muy pronto conocidas por Balboa que, rápidamente, intentó establecer un punto de partida estable en el entonces denominado Mar del Sur. Dicho establecimiento haría posible el lanzamiento continuado de expediciones tanto en dirección Norte, como en dirección Sur que permitieran, no sólo la ampliación del horizonte geográfico, sino la continuación en la búsqueda de un paso que uniese Atlántico y Pacífico, que era el gran reto para los descubridores y navegantes de aquellos años que siguieron a 1513. Balboa, tomando como base Acla —población que luego sería escenario de su muerte—, inició la ardua tarea de transportar al otro lado del itsmo panameño todos los elementos necesarios para la construcción de una serie de navíos que posibilitaran las expediciones. A este respecto construyó un astillero en las costas del mar que había descubierto y se aprestó a la preparación de la primera armada que surcaría aquellas aguas. Sin embargo, las diligencias de Núñez de Balboa no eran vistas con buenos ojos por Pedrarias que consideraba la ingente acción desplegada como una maniobra política dirigida contra él y ordenaría la detención de Balboa que, según hemos señalado, sería ejecutado.

Los medios aprestados por Núñez de Balboa para la construcción de las naves, así como todos los elementos de la empresa proyectada, quedaron encomendados por Pedrarias al licenciado Gaspar de Espinosa que, con el título de Teniente de Capitán General, pasó a las costas del Pacífico y se hizo a la mar con dos de las naves de Balboa: la *San Cristóbal* y la *Santa María de la Buena Esperanza.* Así nos describe López de Gomara la expedición de Espinosa: «Estas doscientas y setenta leguas descubrió el licenciado Gaspar de Espinosa de Medina del Campo, alcalde Mayor de Pedrarias, año de 15 ó 16 juntamente con Diegarias de Avila, hijo del gobiernador...» [1]

Esta expedición bordeó las costas del actual Panamá pasando el que entonces denominaron golfo de París y en la actualidad se llama de Parita. Bordearon la actual penín-

[1] *López de Gomara, Francisco:* Historia General de las Indias. Antología de historiadores de Indias. Antillas y Tierra Firme. *Barcelona, 1971, pág. 580. López de Gomara se equivoca al dar como fecha de la expedición de Espinosa el año 15 ó 16.*

sula de Azuero, llegando hasta la punta de Burica. En este momento el licenciado Espinosa desembarcó y por vía terrestre inició el regreso hacia Panamá, ordenando que las naves continuaran su recorrido hacia poniente. En realidad, a partir de este momento, aunque se trataba de la misma expedición, ésta tomaba un nuevo cariz por lo que podemos considerarla con un carácter independiente [2]. Los hombres que continuaron a la cabeza de la expedición, tras el regreso de Espinosa, eran Juan de Cereceda y Hernán Ponce de León y en su recorrido descubrieron el golfo de la Osa, la isla del Caño y el golfo que entonces denominaron de Sanlúcar —en la actualidad llamado de Nicoya—, y que, según Carlos Meléndez, debió descubrirse el día de dicho santo, lo que sitúa el descubrimiento en el 18 de octubre de 1519. La importancia del mismo es capital en la historia de Nicaragua porque será el camino que se utilizará como puerta de entrada a este territorio en las expediciones que arriben desde el Sur. Tras este descubrimiento los expedicionarios consideraron terminada su misión y emprendieron el viaje de regreso.

Un nuevo paso hacia el descubrimiento de Nicaragua es el viaje de Gil González Dávila. Este descubridor había obtenido una Capitulación de la Corona mediante otorgación hecha el 19 de octubre de 1518 [3], en virtud de la cual los beneficiarios de la misma tenían poder para viajar y recorrer hasta mil leguas por la parte oriental de Tierra Firme con tres navíos. Dicha capitulación también les otorgaba el rescate de todo tipo de metales, piedras preciosas y especias. El cronista Antonio de Herrera nos dejó el testimonio de las penalidades que hubieron de superar y de los primeros momentos de la expedición en este párrafo:

> Gil González Dávila había estado en la Isla de Terarequi, del Golfo de San Miguel, haciendo sus quatro navios: i al cabo de muchos trabajos, i sudores, venciendo grandes dificultades, en que mostró mucha constancia de ánimo, los puso en perfección, i salió con ellos para su viage á veinte y uno de enero de este Año, con el piloto Andrés Niño, llevando un buen número de Indios con pocos Caballos, Armas, Vitualla, i Mercería: ia que tenía navegadas cien leguas por la costa al Poniente, supo que el agua para beber estaba corrompida i los navíos tocados de Bruma, convino sacarlos a tierra para adereçarlos, i hacer Vasijas con Arcos de Hierro, i embiar a Panamá por Pez, i recado, i entre tanto Gil González se metió en la tierra con cien Hombres, dexando ordenado a Andrés Niño, que estando aderezados los Navíos se fuese la Costa abaxo, y que ochenta leguas le aguardase, que lo mismo haría él si llegase primero...» [4]

Los dos navíos de Niño en su recorrido costero fueron pasando por Guanacaste, la península de Santa Elena, el litoral de la actual Nicaragua, donde desembarcaron en el Realejo. Este hecho tuvo lugar el 27 de febrero de 1523 y para algunos significa —tras la realización por parte del capitán Antón Mayor de los formalismos de toma de posesión de aquellas tierras para la Corona española— el primer acto de la presencia hispana en Nicaragua. Continuando su recorrido llegaron al golfo de Fonseca en los

[2] *Meléndez, Carlos:* Hernández de Córdoba: Capitán de conquista en Nicaragua. *Managua, 1976, pág. 47.*

[3] *Molina Argüello, Carlos: «Un documento desconocido e inédito. El asiento y capitulación que se tomó con el piloto Andrés Niño y dio origen al real y efectivo descubrimiento de Nicaragua».* Revista Conservadora III, *número 20. Managua. Sobre esta expedición ver: «Oro y descubrimiento: La expedición de Gil González Dávila», de Ovidio García Regueiro.* Cuadernos Hispanoamericanos *n.° 418. Abril, 1985, págs. 5-30. Este autor señala como fecha de la capitulación que concedía la expedición el 18 de junio de 1519.*

[4] *Herrera, Antonio de:* Historia General de los hechos de los castellanos en las Islas y Tierra Firme del Mar Océano. *Libro IV, capítulo 5.°. Managua, 1975.*

primeros días de marzo. Todo parece indicar que la expedición de Andrés Niño debió navegar por la costa del actual Salvador y Guatemala, situándose su límite máximo a la altura del actual golfo de Tehuantepec, completando un desplazamiento de trescientas cincuenta leguas a partir del golfo de San Vicente. Este hecho quedó confirmado cuando años más tarde los hombres de Cortés recorrían estas tierras y recibieron información de los indígenas de haber visto barcos españoles surcando este mar.

Por el interior, Gil González, tras atravesar las tierras del cacique Nicoya, se adentró en territorio de Nicaragua, donde permaneció algunos días y continuó su marcha hacia el lago de este nombre, al que los españoles denominaron Mar Dulce. El 12 de abril de 1523 tomaba posesión de este lago en nombre de la Corona.

Mientras que algunos cronistas se muestran explícitos con los descubrimientos de Gil González en esta zona, caso de Herrera, otros los citan de pasada, caso de López de Gomara, y otros los ignoran totalmente, caso de Pascual de Andagoya. Frente a la narración de este último, quien se limita a señalar que descubrió cierta cantidad de tierras a poniente y que desembarcó para volver a embarcarse ante el ataque de un numeroso contingente de indios[5], Herrera, mucho más explícito, nos explica así el trascendental suceso:

Era aquel pueblo del Cacique Nicaragua tres leguas de tierra adentro, en la Costa de la Mar del Sur: i de la otra parte, junto a las Casas del lugar está otra Mar Dulce, que llamaron así porque crece, i mengua que es la Laguna de Nicaragua. Los Indios no dieron relación adonde salía, pero los Pilotos castellanos dixeron entonces, que aquel agua salía a la Mar del Norte. Pareció a Gil González, que era bien bolberse a Panamá, haviendo andado por tierra de la Costa, i algunas veces la Tierra adentro, doscientas y veinte i quatro leguas...»[6]

Hasta dónde llegó la expedición de Gil González no es fácil de determinar. Por las cuentas de Cereceda sabemos que no pasaron de Nochari. Y, según la información del propio Gil González, sabemos que cuando fueron atacados por el cacique Diarangén se encontraba en Choatega. En consecuencia, el punto más septentrional alcanzado por estos hombres debió ser la región del volcán Mombacho, mientras que en su desplazamiento hacia el oeste debieron llegar hasta Jinotepe[7].

Tras el mencionado enfrentamiento la expedición inició su regreso llegando a San Vicente, adonde también había vuelto Andrés Niño con sus dos navíos. Con ayuda de algunas canoas, al estar inservible la mayor embarcación de la flota, regresaron a Panamá. Allí llegaron el 23 de junio de 1523 y fundieron el producto de la expedición, ascendiendo a 112.524 pesos la parte correspondiente al quinto real.

El regreso de Gil González levantó cierta expectación en Panamá como consecuencia de los beneficios económicos que la expedición había proporcionado. Pedrarias Dávila, siempre atento a cualquier operación lucrativa y pendiente de cercenar cualquier acción que pusiese en peligro su poder en Castilla del Oro, levantó a los recién llegados todos los obstáculos al alcance de su mano. Estos, deseosos de armar una nueva expedición

[5] *Andagoya, Pascual:* Relación de los sucesos de Pedrarias Dávila en las provincias de Tierra Firme. *Managua, 1975.*

[6] *Herrera, Antonio de:* op. cit., *Libro IV, capítulo 6.º*

[7] *Meléndez, Carlos:* op. cit., *pág. 63.*

a Nicaragua, optaron por embarcarse hacia La Española y desde allí marcharon a Honduras para introducirse en las tierras recién descubiertas por la vía del Mar Septentrional.

Como quiera que Pedrarias tenía sus pretensiones sobre las tierras exploradas por Gil González, basadas en los dudosos derechos que la expedición del licenciado Espinosa podía darle, decidió organizar otra por su cuenta. Dado que la capitulación que poseía Gil González era para recorrer hasta mil leguas a poniente, los derechos argüidos por el gobernador de Castilla de Oro eran harto problemáticos y en consecuencia el dilema se presentaba, en aquellas latitudes, como una auténtica carrera. Pedrarias posponiendo la expedición que estaba prevista con destino a las tierras del sur de Panamá en la cual iban a participar Pizarro y Almagro, preparó su expedición a Nicaragua a cuyo frente puso a Francisco Hernández de Córdoba.

¿Quién era este individuo a quien Pedrarias entregaba la responsabilidad de una expedición como ésta?

El primer problema con que nos encontramos al acercarnos a la figura del conquistador de Nicaragua es el de su nombre, ya que indistintamente aparece denominado de maneras diferentes: Francisco Hernández, Francisco Fernández, o con el apelativo de «de Córdoba» en ambos casos. Pascual de Andagoya lo nomina «un Francisco Hernández de Córdoba» o «este Francisco Hernández». López de Gomara lo denomina «Francisco Hernández» a secas. Esta misma denominación es la que le da Girolamo Benzoni [8], utilizando para mencionarle la expresión «...un cierto Francisco Hernández» cuando lo da como fundador de las ciudades de León y Granada. Como Francisco Hernández lo menciona Juan López de Velasco [9]. Para Antonio de Herrera es Francisco Hernández de Córdoba. Gonzalo Fernández de Oviedo —muy cuidadoso en cuestiones genealógicas— lo llama Francisco Hernández. Antonio de Remesal le denomina Hernández de Córdoba [10] y Antonio Vázquez de Espinosa como capitán Francisco Hernández de Córdoba [11]. Para el guatemalteco Francisco Antonio de Fuentes y Guzmán es Francisco Fernández de Córdoba; mientras que Antonio de Alcedo, que escribe ya a finales del siglo XVIII, lo denomina Hernández de Córdoba [12].

Sobre su origen en España la documentación es muy parca, aunque todo apunta a que su embarco para América se efectuó a comienzos del año 1517, siendo oriundo de Cabra. Más problemático aún es acercarse a su procedencia social. A tenor de la ocultación de que hizo gala sobre sus antecedentes, nos inclinamos a pensar en algo oscuro sobre los mismos: ¿sangre de cristiano nuevo?, ¿alguna deuda pendiente con la justicia en su lugar de origen?

En el catálogo de pasajeros a Indias sobre los siglos XVI, XVII y XVIII [13] en el volumen I (1508-1534), registrado con el número 1.299 está recogido un Francisco Her-

[8] *Benzoni, Girolamo:* La Historia del Mundo Nuevo. *Managua, 1975.*

[9] *López de Velasco, Juan:* Geografía y Descripción de las Indias, *Managua, 1975.*

[10] *Remesal, Antonio de:* Historia General de las Indias Occidentales y en particular de la Gobernación de Chiapas y Guatemala. *Managua, 1975.*

[11] *Vázquez de Espinosa, Antonio:* Compendio y descripción de las Indias Occidentales. *Managua, 1975.*

[12] *Alcedo, Antonio de:* Diccionario Geográfico de las Indias Occidentales. *Managua, 1975.*

[13] Catálogo de pasajeros a Indias durante los siglos XVI, XVII y XVIII. *C.S.I. Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo. Sevilla, 1940.*

nández, hijo de Alonso Hernández y de Elvira Díaz, vecinos de Cabra. Su fecha de embarque se produjo el 10 de enero de 1517 [14]. Ahora bien, el nombre de Francisco Hernández o Fernández se repite en varias ocasiones entre los españoles que marcharon a América en la primera mitad del siglo XVI. Por citar un ejemplo, tenemos un Francisco Fernández de Córdoba que, comisionado por el gobernador Velázquez, salió de Cuba en los primeros días de 1517 al mando de tres buques y ciento diez hombres con destino al Yucatán. Junto a este Fernández de Córdoba iba el que luego sería famoso historiador de Indias, Bernal Díaz del Castillo. Pero si esta expedición salía de Cuba a comienzos del año 1517 difícilmente este individuo podía ser el vecino de Cabra que se embarcaba en la Península por aquellas mismas fechas... Es más, cuando después de veinticinco días de navegación la expedición salida de Cuba arribó a las costas de Yucatán, sus miembros tuvieron un encuentro con los indígenas del cual resultaron muertos la mitad de los mismos, mientras que el resto se veía obligado a reembarcar y regresar a Cuba. Francisco Fernández de Córdoba que iba malherido, moría al poco tiempo de llegar a La Habana. Fernández de Navarrete cuando nos cuenta esta aventura [15] señala cómo Hernández de Córdoba —así es como él lo denomina— recibió doce flechazos y murió a los doce días de haber llegado a La Habana. Muerto en 1517 no podía aprestarse a la conquista de Nicaragua algunos años más tarde.

Creemos estar en condiciones de afirmar que el hombre embarcado en 1517 «hijo de vecinos de Cabra» es el conquistador de Nicaragua. Un aspecto que viene a avalar esta afirmación se basa en el repartimiento de indios realizado en Panamá inmediatamente después de la fundación de esta ciudad. En el mismo se señala el alarde hecho por los vecinos de ella y se dice textualmente: «...el cual dicho alarde se hizo por mandato del dicho lugar teniente general de la dicha cibdad de Panamá a veinte y cinco días del mes de octubre de mill e quinientos e diecinueve años e las personas que en el parecieron e las que declararon so cargo de juramento que dellos e de cada uno dellos se recibyó es lo siguiente: Francisco Hernández alcalde hordinario en la dicha cibdad capitán de la guardia de su señoría dixo que a dos años poco más o menos que ha que vino a estas partes e a servido en ellas... [16]

El período de tiempo transcurrido entre enero de 1517 y octubre de 1519 es algo más de dos años. Si descontamos las semanas empleadas en el viaje desde la Península hasta América, la expresión «dos años poco más o menos» cobra un indudable valor.

Los meses que transcurrieron entre la llegada de Hernández de Córdoba al Nuevo Continente y 1519 fueron utilizados por el que luego sería conquistador de Nicaragua en participar en varias expediciones —cabalgadas— cuya finalidad era esencialmente lucrativa. En las mismas el objetivo fundamental era el rescate de metales preciosos que

[14] Ibídem. *Vol. I (1509-1534). Libro I de los legajos correspondientes al año 1517, folio 460. Registro número 2.299.*

[15] *Fernández de Navarrete: «Colección de los viajes y descubrimientos que hicieron por mar los españoles desde fines del siglo XV».* Antología de Textos de historiadores de Indias. Antillas y Tierra Firme. *Barcelona, 1971.*

[16] *Molina Argüello, Carlos: «Copia del alarde de la gente que pasó con el capitán Francisco Hernández a las provincias de la Mar del Sur hacia las partes de poniente (Nicaragua) la cual hago en presencia de las dos copias y de otros documentos relacionados existentes en el Archivo General de Indias». Cfr. en Carlos Meléndez:* op. cit., *págs. 217 y sigs.*

hicieran rentables tales expediciones. En alguna de ellas su nombre aparece junto al de Núñez de Balboa.

En el capítulo nueve del libro quinto de su «historia» el cronista Herrera nos dice que, mientras Gil González escribía al rey para que le concediese la gobernación de las tierras que acababa de descubrir y enviaba a España al mando del capitán Juan Pérez de Rezaba cinco barcos con cerca de cincuenta mil pesos de oro correspondientes al quinto real, así como perlas, azúcar, cueros, etc. [17], Pedrarias, conocedor de que su situación en Castilla del Oro se debilitaba, envió a La Española al capitán Herrera con la intención de conseguir hombres y caballos para efectuar una expedición a Nicaragua, adelantándose a los propósitos de Gil González. Y continúa el cronista: «...i persuadió el Capitán Herrera de tal manera a Juan de Basurto, que procurase aquella jornada con Pedrarias, que le hizo ir a Panamá, para este efecto, llevando alguna Gente, i caballos; pero como havía tardado más de lo que Pedrarias quisiera, halló, que havía nombrado por General de esta empresa a Francisco Hernández de Córdoba, su Capitán de la Guardia: i que iban con él los capitanes Gabriel de Roxas, Sosa, i Andrés Garabito, i Soto, i que se estaban aprestando, para ir a Nicaragua, como en efecto lo hicieron en Navíos, que percibió con dineros que le prestaron Hernando de Luque, Francisco Pizarro, i Diego de Almagro» [18].

Así pues, nos encontramos con que Pedrarias, en una acción extraordinariamente rápida, se adelantó a los proyectos de Gil González y preparó, sin parar en mientes, su propia expedición de conquista, a cuyo frente colocó a Francisco Hernández de Córdoba. El propio Gil González recogió así el engaño de que fue objeto por parte del gobernador de Castilla del Oro: «El dicho Pedrarias, á la sazón que yo llegué á Panamá, me dixo que él estaba para enbiar a descobrir por la costa de Panamá, al Levante, que de allá el tenía mayores nuevas que yo traía, y como fue avisado de los que conmigo vinieron y de mi riqueza de las tierras y pueblos que yo había hallado, dexó lo otro y enbiando gente de la suya y la que yo traxe a ellos; yo le requerí no la enbiase sin consultar a vuestra magestad, porque de la manera que los pueblos quedaban no convenía, y demás de todo porque heran cristianos». [19]

De acuerdo con estas afirmaciones Pedrarias pospuso la expedición que, formada por Pizarro, Almagro y Hernando de Luque, había de dirigirse por las costas del Pacífico desde Panamá hacia el Sur. Es decir, la empresa que habría de culminar en el descubrimiento y conquista del imperio de los Incas. Esta afirmación también es recogida por López de Gomara: «Volvieron tan contentos los españoles que fueron con Gil González, de la Frescura, bondad y riqueza de aquella tierra de Nicaragua, que Pedrarias de Avila pospuso el descubrimiento del Perú en compañía de Pizarro y Almagro, por poblarla: y así, envió allá con gente a Francisco Hernández...» [20]

Para la obtención de los medios necesarios el Gobernador de Castilla del Oro recurrió a todos sus allegados y se constituyó una sociedad que armase la expedición. A tal efec-

[17] *Herrera, Antonio de:* op. cit.

[18] Ibídem.

[19] *Carta de Gil González al Rey escrita desde La Española y fechada el 6 de marzo de 1524. Cfr. en* Nicaragua en los cronistas de Indias. *Serie Cronistas, número 1. Anglería. Managua, 1975.*

[20] *López de Gomara, Francisco:* op. cit.

to se firmó un contrato en la ciudad de Panamá el 22 de septiembre de 1523. Dicha sociedad se constituyó con seis participaciones de capital de las cuales Pedrarias tenía dos y una el Capitán Hernández de Córdoba. En el contrato se indicaba que había sido Pedrarias el que había comprado «los nabios e jarcia e negros e caballos juntamente con otras cosas que se vendieron en la almoneda de la armada e de Andrés Niño su piloto mayor por precio e cuenta de dos mill pesos de buen oro». Pedrarias traspasaba a los otros cuatro socios la parte correspondiente de esta compra [21]. Uno de esos participantes era Juan Téllez y, aunque no aparece en el momento inicial, será, sin embargo, una de las piezas claves en la expedición. En el texto de la escritura de constitución se alude a él para «...e que ansi mismo que aya libro e rrazón de lo que oviere gastado o gastare o adquiriere o ganare en la dicha compañía por el qual se haga el cargo e descargo que se ofreciere a la participación de lo que ansi se oviere e que el dicho libro esté en poder de Juan Téllez e para firmeza de todos...» [22]

Hay otros detalles sustanciosos en el contrato firmado el 22 de septiembre de 1523, tales como la fecha de duración de la compañía, la cual se hacía por dos años. Al finalizar éstos se liquidarían los beneficios en partes proporcionales a las aportaciones realizadas. De acuerdo con esta circunstancia podemos concluir que la empresa estaba concebida «más que nada como una aventura especuladora de índole netamente capitalista» [23]. Hay en ella una acumulación de capital por parte de los socios financieros, hay un control de los posibles beneficios a través de un libro de cuentas, hay un plazo de realización y hay una liquidación de la sociedad y de los eventuales beneficios de la misma.

Otro detalle de interés en estos momentos de formación de la compañía es la imposición por parte de varios de los socios de la persona del capitán Hernández de Córdoba como jefe militar de la misma, a pesar de la resistencia de los vecinos. ¿Era esta resistencia el fruto de un origen oscuro o cuando menos no lo suficientemente claro de Francisco Hernández? ¿Era la primera manifestación de una serie de rencillas, tensiones y envidias por parte de otros miembros de la expedición? Creemos interesante señalar que el triste final del conquistador de Nicaragua no puede desconectarse de la animadversión que hacia él tenían algunos de los capitanes que le acompañaban, como era el caso de Andrés Garabito.

No se sabe con exactitud ni el número de hombres ni el de barcos empleados en la empresa de Nicaragua, aunque sí existen ciertos testimonios que nos permiten realizar una aproximación a estas cifras, así como a la composición interna del grupo expedicionario. Se debió contar con tres o cuatro navíos, siendo la propia documentación coetánea la que plantea la duda correspondiente. De ellos sólo conocemos el nombre de la galeota *Santiago* aunque sabemos también que hubo un bergantín y que ambos estuvieron prestando servicios con posterioridad entre Nicaragua y Panamá. Por lo que respecta al número de hombres que componían la expedición tampoco hay certeza, aunque por los alardes realizados en 1524 se puede afirmar que su cifra era superior a los

[21] *Meléndez, Carlos:* op. cit., *págs. 199 y sigs.*
[22] Ibídem.
[23] Ibídem, *pág. 73.*

doscientos. En la relación dada por Molina Argüello del alarde de la gente que pasó a Nicaragua con el capitán Francisco Hernández aparecen doscientos veintinueve hombres.

Sobre la composición interna del grupo conquistador contamos con un magnífico estudio realizado por Mario Góngora sobre la base del repartimiento de oro realizado en Coatega en el mes de mayo de 1524. Para atender al pago de los soldados y acudir a ciertos gastos que se habían realizado, se acordó el reparto de treinta y cinco mil setecientos veinticuatro pesos de oro. Cuando éste se mandó a Panamá para su fundición y distribución, los diputados de la expedición: Alonso de Fuentes, Francisco de la Puente y Juan Téllez, en lugar de repartirlo proporcionalmente entre los expedicionarios, lo repartieron en su totalidad entre los armadores y diputados de la empresa, por lo que surgió un largo pleito que ha servido de base para conocer numerosos detalles de la expedición [24]. Basándose en la distribución del botín que se efectuó en este momento se han distinguido cuatro grupos de expedicionarios.

a) Negros y mozos que no reciben una parte independiente de beneficios, sino que figuran vinculados al gobernador, al tesorero o a alguno de los capitanes como Hernando de Soto o el propio Hernández de Córdoba.

b) Un grupo de 14 conquistadores que aparecen endeudados por la cifra total o por una parte del anticipo que se está repartiendo. En este segundo caso se señala específicamente la cantidad que deben y a quien la deben, así como la parte que es suya. Entre los acreedores el nombre de Alonso de Fuentes se repite ocho veces y el de Juan Téllez cinco.

c) Aquellos expedicionarios que parecen estar libres de deudas y conceden poder a ciertas personas residentes en Panamá para que puedan recibir su parte. Como consecuencia de la distribución de este anticipo Luis Hernández presentó poder por siete conquistadores, por citar un ejemplo. Este es el tipo medio de los hombres que integran la expedición y forman la mayor parte de los mismos.

d) Por último, el grupo principal de la lista en el que quedarían incluidos Pedrarias, el tesorero, los capitanes Hernández de Córdoba y Soto, los diputados de la compañía en Panamá y hombres de negocios —los armadores— como Téllez, Fuentes y de la Puente que eran los que habían aportado el grueso de los fondos necesarios para la realización de la empresa. [25]

No sabemos con exactitud la fecha en que salió de Panamá la expedición. Sin embargo, aún permanecían en esta ciudad el 14 de octubre; en opinión de Molina Argüello, dicha partida hay que situarla entre los meses de octubre y diciembre de 1523. Contando en la expedición con muchos de los hombres que habían acompañado a Gil González y a Andrés Niño anteriormente es dable pensar que se siguió el mismo camino que estos llevaron. De los primeros pasos de la aventura tenemos el testimonio del cronista Herrera: «Pobló una villa en el estrecho Dudoso, que llamó Bruselas, en el asiento de Urutina, que por una parte tenía los llanos, i por otra la Mar, i la otra la Sierra de las

[24] *Archivo General de Indias. Justicia número 1.043, 1. Pleito de Alonso de Cáceres y otros contra los armadores de la empresa de Nicaragua.*

[25] *Góngora, Mario:* Los grupos de conquistadores en Tierra Firme (1509-1530). Fisonomía histórico-social de un tipo de conquista. *Universidad de Chile. Santiago, 1962, págs. 53 y sigs.*

Minas. Pasó treinta leguas adelante, á la Provincia de Nequechari, adonde fundó la nueva ciudad de Granada, en la orilla de la Laguna... Pasó de Granada a la Provincia de Ymabite, dexando en medio la de Masaia, grande, i bien poblada. Llevó un Vergantín en piezas, con el qual hizo redescubrir y boxar toda la laguna i hallóse salida a un Río, por donde sangra, i no pudo navegar adelante el Vergantín, por haber muchas piedras, i dos Caudales, saltos mui grandes; pero confirmáronse, en que salía a la Mar del Norte». [26]

Otra de las fuentes de información existentes sobre la expedición —en ella bebió Herrera— es la carta que Pedrarias escribió al Emperador relatándole el descubrimiento realizado por Hernández de Córdoba [27]. En la misma se indica que, tras la exploración del lago Nicaragua y teniendo Francisco Hernández conocimiento de que al Norte andaban algunos grupos de españoles mandó al capitán Soto para comprobar estas afirmaciones. Los hombres que por allí andaban eran los de Gil González que, desde la isla de Santo Domingo, había organizado una expedición para, sin tener problemas con Pedrarias, desembarcar en el continente por la costa de Honduras y desde allí penetrar en Nicaragua. Así lo hizo y cuando se encontraba en el valle del Ulancho tuvo noticia de la presencia de Hernández de Córdoba y sus hombres.

Gil Gónzalez y los suyos fueron al encuentro de los hombres de Soto y, tras sorprenderles, les apresaron. Posteriormente les dejaron en libertad y se retiraron hacia la costa de donde llegaban noticias de la aparición de otro grupo de españoles a cuyo mando iba Cristóbal de Olid, que representaba los intereses del conquistador de Méjico, Hernán Cortés. Sin embargo, como ocurriera en muchas otras ocasiones, Olid se separó de la autoridad de Cortés y decidió actuar por su propia cuenta. Al parecer llegó a un acuerdo con Gil González para enfrentarse a Hernández de Córdoba y apoderarse de Nicaragua.

Como consecuencia de estos hechos Hernán Cortés envió a otro de sus capitanes, Francisco de las Casas, con la misión de someter a Olid. Sin embargo, tras una serie de enfrentamientos, Cristóbal de Olid pudo hacer prisionero a Las Casas y al mismo Gil González con el que había roto el pacto firmado. Al final de estas luchas entre distintos capitanes españoles, en las que se ponen de manifiesto las grandes ambiciones albergadas por todos y las profundas diferencias entre los distintos grupos de conquistadores hispanos, Olid murió a manos de Gil González y Las Casas, a al vez que el segundo se imponía sobre el primero y lo apresaba.

Ante este cúmulo de vicisitudes llegaron noticias a La Española de los enfrentamientos habidos, por lo que la Audiencia de Santo Domingo decidió enviar un fiscal que pusiese las cosas en claro. Dicho fiscal fue el bachiller Moreno que resolvió el pleito a favor de Gil González. No obstante, cuando se dictó la sentencia, este conquistador ya había sido trasladado a Méjico y desde allí embarcado a España cargado de cadenas. Llegó a la península a finales de abril de 1526 y a los pocos meses moría en su casa de Avila.

Los acontecimientos descritos también atrajeron la atención de Cortés, ya que en los mismos se encontraban implicados dos de sus capitanes. Marchando por la región de

[26] *Herrera; Antonio de:* op. cit., *pág. 36.*

[27] *Real Academia de la Historia. Col. Muñoz. Tomo LXXVII. Fol. 140-149.*

Tabasco y Jicalango, y siguiendo el curso del río Grijalba llegó con sus hombres a la región de Chiapas y del Petén y, tras numerosas penalidades, arribaron al golfo Dulce. Allí tuvieron nuevas noticias de lo acontecido y marcharon a Trujillo adonde llegaban en septiembre de 1525. A los pocos días de su llegada Cortés recibía información de que hasta Naco había llegado un capitán de la expedición de Hernández de Córdoba y poco después llegaba a Olancho otro de los capitanes del conquistador de Nicaragua, Gabriel de Rojas. Según Bernal Díaz del Castillo, el primero de dichos capitanes —el cual entabló relación con Cortés— fue Pedro de Garro y que entre él y uno de los lugartenientes del conquistador de Méjico, Gonzalo de Sandoval, se forjó la relación entre Cortés y Hernández de Córdoba.

Según Díaz del Castillo, Pedro de Garro y sus hombres habían ido hasta allí con la misión de buscar un puerto en la costa del océano Atlántico y zarpar en un navío para España a fin de poner en conocimiento del Emperador la noticia de la nueva conquista y de esta manera conseguir el nombramiento de gobernador de aquellas tierras para Hernández de Córdoba. Sin embargo, nada puede confirmar la existencia de dicho cometido porque nunca llegó a su destino. El capitán Sandoval indicó a Garro —siempre según Díaz del Castillo— que comunicase esta misión a Cortés que se encontraba en Trujillo porque pensaba que éste podía ayudarle en ella.

Con estos contactos comienza el proceso de distanciamiento de Hernández de Córdoba y Pedrarias que terminará con la muerte del primero. Al parecer el revulsivo que inició este proceso fue el bachiller Moreno cuando apareció por estas tierras como comisionado por la Audiencia de Santo Domingo. Cuando Pedro de Garro, hombre que debía gozar de toda la confianza de su jefe, se dirigió a la supuesta búsqueda del puerto por el que partir para la Península se encontró con Cortés y con el presumible apoyo de éste al plan de emancipación del conquistador de Nicaragua. Este apoyo, sino explícitamente, sí se puede vislumbrar a través de las ayudas indirectas que Cortés prestó a Hernández de Córdoba, al cual en todo momento el vencedor de Otumba dispensó un trato amistoso. Todo este proceso despertó grandes recelos en León donde había hombres como Hernando de Soto y Andrés Garabito que eran incondicionales de Pedrarias.

A pesar de la existencia de todos estos indicios, la rebelión del conquistador de Nicaragua hacia su jefe presenta muchos puntos oscuros. Por ejemplo, no se puede determinar con precisión si la cuestión fue promovida por Hernández de Córdoba o cuando menos asumida plenamente o, por el contrario, éste se vio envuelto en un conjunto de circunstancias promovidas por el propio Cortés hasta un punto en el que le resultó imposible volverse hacia atrás. Lo que sí está fuera de toda duda es que llegado el momento crucial del asunto, la posible ayuda de Cortés resultó una pura entelequia porque éste ya se había marchado a Méjico, donde su prolongada ausencia estaba creando grandes problemas. Cortés embarcaba hacia la capital de los aztecas el 25 de abril de 1526 y, aunque en Trujillo quedaba Gonzalo de Sandoval, el fulminante desarrollo de los acontecimientos hizo imposible, si es que hubo tal deseo, toda conexión de Francisco Hernández de Córdoba con este capitán.

Según Herrera, cuando Cortés realizaba los preparativos para su regreso a Méjico le llegó una carta de Hernández de Córdoba en la cual le ofrecía obediencia porque «por

hallarse muy lexos de donde estaba Pedrarias, la gente castellana que tenía consigo no podría ser proveida de muchas cosas, de que padecía mucha necesidad, i que por los puertos de Honduras, que estaban en su Governación, serían fácilmente proveidos, pues estaban tan cerca: pedíale, con insistencia, que le recibiese en su protección: todo porque imaginaba lo que después le aconteció...» [28]. Cortés, en su marcha para Méjico, sólo dejó instrucciones de que se le diese lo que necesitase a la vez que le enviaba algunos enseres: «Dos acémilas cargadas de herraje...», «ropas ricas para su vestir», «cuatro tazas y jarros de plata y otras joyas de oro». [29]

Están fuera de toda duda las relaciones de Hernández de Córdoba con Cortés vía Garro Sandoval, sin que se puedan determinar el grado y la finalidad concreta que las mismas tuvieron, ya que los hechos se precipitaron en Nicaragua. Como hemos señalado, varios de los capitanes que formaban parte de la expedición: Soto, Garabito y Compañón pusieron estas relaciones en conocimiento de Pedrarias y exageraron el contenido de las mismas, presentándolas como una deslealtad hacia su persona. En este punto los cronistas no coinciden a la hora de valorar una hipotética traición de Hernández de Córdoba. Por citar un ejemplo relevante en cada sentido, veamos lo afirmado por Pascual de Andagoya y Francisco López de Gomara. Mientras que el primero —decidido defensor de Pedrarias— señala que «en este tiempo pasó el marqués del Valle (Cortés) cuando vino de Honduras por cerca de Nicaragua. Y el Francisco de Hernández, queriendo se desasir de Pedrarias, le envió a decir que viniese allí, y que le daría la tierra» [30]; el segundo, nos dice que «Pedrarias, como lo removieron de Castilla del Oro, se fue a Nicaragua, que la sentía en Gobernación, y degolló a Francisco Hernández, diciendo que trataba de alzársele con la tierra y gobierno, por tratos que traía con Hernando Cortés; pero fue pretexto que tomó» [31].

Sea como fuere lo cierto es que los capitanes Soto y Compañón se enfrentaron a Hernández de Córdoba alegando infidelidad a Pedrarias y levantaron una docena de hombres. Ante esta actitud de rebeldía Soto fue encarcelado en Granada, mientras que Compañón con algunos hombres lograba huir y más tarde liberar al prisionero. Marchó a Panamá y puso en conocimiento de Pedrarias su versión de los hechos. Hechos de los que éste ya tenía conocimiento a través de Juan Téllez que se había marchado de Nicaragua en enero de 1526 en un navío que cogió, sin conocimiento de Hernández de Córdoba, en la isla de Chira.

Hay un detalle de suma importancia en todo este asunto que queremos poner de relieve. Cuando Téllez encontró a Pedrarias éste ya había salido de Panamá y se encontraba en Natá, y al tener conocimiento de lo que ocurrió apresuró su marcha ¿Por qué se dirigía Pedrarias a Nicaragua? Había sido sustituido en la gobernación de Castilla del Oro, pero ¿qué propósitos albergaba realmente cuando inició este viaje? La respuesta a estas interrogantes no la tendremos, tal vez, nunca. Pero no deja de ser una sugestiva hipótesis que el enfrentamiento entre Garabito, Soto y Compañón con Hernández de Córdoba, convenientemente dirigido, supusiera a Pedrarias un magnífico pretexto para

[28] *Herrera, Antonio de:* op. cit., *pág. 48.*
[29] *Díaz del Castillo, Bernal:* Historia de la conquista de la Nueva España. *Méjico, 1967, pág. 457.*
[30] *Andagoya, Pascual:* op. cit., *pág. 49.*
[31] *López de Gomara, Francisco:* op. cit., *pág. 117.*

acabar con el conquistador de Nicaragua. El cronista Herrera nos dice sobre este viaje que «en llegando a la ciudad de León, prendió a Francisco Hernández, i le cortó la cabeza: cosa que dio mucho sentimiento a los amigos de Francisco Hernández, que negaban estar alzados, i afirmaban, que cuando lo estuviera, se defendiera de Pedrarias, de manera, que no le hubiera facilmente a sus manos».[32] Es decir, que según este cronista, el levantamiento contra Pedrarias era falso y lo que éste recibió fueron unas noticias con las que se buscaba en último extremo la perdición del conquistador. O bien el temible verdugo de Balboa levantó todo el entramado de la supuesta conjura para deshacerse de su lugarteniente. No obstante, el viaje de Pedro de Garro, con una finalidad que no podemos determinar, y las oscuras relaciones de Hernández de Córdoba con Cortés debieron pesar como una losa en el proceso contra el conquistador de Nicaragua.

Hernández de Córdoba fue prendido en la ciudad de Granada, fundada por él, sin que ofreciera ningún tipo de resistencia.

No se sabe exactamente el tiempo que transcurrió en el desarrollo del juicio. Pasaron semanas y tal vez meses antes de que fuera aplicada la sentencia condenatoria en la ciudad de León, otra de las ciudades fundadas por Hernández de Córdoba. En general, los que se han aproximado al tema dan como fecha de ejecución el mes de junio de 1526. Según fuentes de la época esta ejecución debió resultar dolorosa e injusta para muchos y así lo manifestó, entre otros, Fernández de Oviedo. Estas son sus palabras «...estaba bienquisto (se refiere a Hernández de Córdoba) comunmente con todos los españoles, excepto de algunos capitanes particulares, que le enemistaron de tal manera con el Gobernador Pedrarias, que fue desde Panamá a le buscar, é le hiço un proceso á la soldadesca, é le hiço cortar la cabeca, é no sin pesar á los más de su muerte é con placer de los particulares enemigos...»[33]

De todo lo expuesto podemos concluir que de la dudosa culpabilidad de Francisco Hernández de Córdoba de los cargos que se le hicieron en el juicio, probablemente sólo hubiera de cierto que, si Cortés le ofreció la posibilidad de abandonar a Pedrarias y ponerle bajo su protección, no hubo un rechazo fulminante a dicha propuesta. Y que de estas dudosas relaciones algunos capitanes de la expedición trataron de obtener un beneficio que colmara sus propias ambiciones, lo cual se lograría con la desaparición del hombre que en Nicaragua se encontraba ejerciendo el poder en nombre de Pedrarias.

Un retrato ilustrativo de este capitán de conquista y su triste final nos lo da fray Antonio de Remesal: «Francisco Hernández de Córdoba, valerosísimo capitán, fundador de la ciudad de Granada, en la Provincia de Nicaragua, y el que descubrió la mayor parte de ella y la pacificó; el año de mil quinientos veinte y seis murió degollado por Pedrarias Dávila con achaques de haberse rebelado, lo cual pareció siempre incierto, así por su testimonio y provanza como por la de la gente que traía consigo, que sintió su muerte con mucho extremo».[34]

José Calvo Poyato

[32] *Herrera, Antonio de:* op. cit., *pág. 50.*

[33] *Fernández de Oviedo, Gonzalo:* Historia General y Natural de las Indias, Islas y Tierra Firme del Mar Océano. *Asunción, 1944-1945. Vol. VIII, pág. 63.*

[34] *Remesal, Fray Antonio de:* op. cit. *Libro VI, capítulo 1.*

Nicaragua y el filibusterismo

Las agresiones de que fue víctima el pueblo nicaragüense en el siglo pasado por el filibustero norteamericano William Walker, hacen pensar en el bloqueo económico y en la crisis política que a finales del siglo XX sufre Nicaragua y, en gran medida, toda Centroamérica, como consecuencia de la actitud de la administración de Ronald Reagan frente al gobierno sandinista.

Nicaragua ha sido tres veces ocupada militarmente por la infantería estadounidense en lo que va de siglo: la primera en 1909; la segunda de 1912 a 1925 y, luego de un brevísimo paréntesis entre 1925-1926, en 1927 reiniciarían la ocupación hasta principios de 1933. El general Augusto César Sandino, que durante seis años dirigió la lucha contra la presencia militar norteamericana, sería asesinado en febrero de 1934, poco después de que iniciara su mandato el presidente Juan Bautista Sacasa. Pero el largo reinado de la familia Somoza comenzaría en 1937, fecha en que, con el apoyo de Estados Unidos, Anastasio Somoza García ocupó la presidencia de la República, y terminaría el 19 de julio de 1979, cuando, a raíz de los cruentos enfrentamientos con el ejército somocista, tomó el poder el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN).

Las acciones de William Walker

Las acciones de Walker no se circunscriben a Nicaragua, pues sus propósitos eran convertir toda Centroamérica en un territorio al servicio de los estados del sur norteamericano, tal como se leía en el lema escrito en la bandera del primer batallón de rifleros que mandaba el coronel filibustero Edward J. Sanders: «Five or None», [1] palabras que en español querían decir las cinco (repúblicas centroamericanas) o ninguna. Ante semejante pretensión todos los pueblos y gobiernos de la región se lanzaron contra el aventurero, con memorable arrojo, hasta que lograron derrotarlo en las tres ocasiones que intentó imponerse en la zona. Llegó a Nicaragua por primera vez el 13 de junio de 1855; la segunda en noviembre de 1857; y la tercera, ya no a Nicaragua, sino a Honduras, en agosto de 1860.

Aunque un historiador contemporáneo de Walker afirma que él «llegó a marcar una época en la historia de América», sería mejor decir que «llegó a simbolizar...», puesto que su conducta no correspondía a una actitud meramente personal. Expresaba la filosofía defendida por amplios círculos de poder de Estados Unidos, desde que en 1823 el presidente James Monroe enarboló la consigna «América para los americanos».

[1] *Walker, William.* La Guerra en Nicaragua. *Traducción de Ricardo Fernández Guardia. 2.ª edición, Editorial Universitaria Centroamericana (EDUCA San José, Costa Rica, 1970, pág. 9).*

Pese a que el plan llevado a cabo por Walker y sus filibusteros no era una ocupación militar ejecutada directamente por el gobierno de Estados Unidos, sí tenía las características de las actividades de ocupación norteamericana puestas en práctica en México y en otros países latinoamericanos.

Antecedentes de la llegada de Walker a Nicaragua

Las causas que determinaron la presencia de Walker y sus gentes en Nicaragua fueron tanto de orden nacional como internacional, y empezaremos por detallar estas últimas, pues en ellas estuvo el origen lejano de los acontecimientos posteriores. El escenario: California; el año: 1848, y un suceso que conmocionaría a Estados Unidos de norte a sur y de este a oeste: el descubrimiento fabuloso del oro. Se inició entonces el peregrinaje de multitudes hacia California, territorio usurpado a México en 1846. A medida que volaba la noticia crecía el interés por trasladarse a las zonas auríferas. Al principio marchaban en carromatos, a caballo y hasta a pie. Luego aparecieron otras rutas más rápidas y más seguras, especialmente para quienes pasaban del Atlántico al Pacífico. Estas rutas fueron la de Tehuantepec, en México; la del río San Juan o Desaguadero, en Nicaragua; la del istmo de Panamá e incluso la del cabo de Hornos, en el extremo sur de América. [2]

La gran afluencia de viajeros a través de Nicaragua es lo que explica que el 4 de agosto de 1849 la Atlantic and Pacific Ship Canal Company obtuviera del gobierno de Norberto Ramírez la concesión exclusiva para construir en territorio nicaragüense un canal que comunicara el Caribe con el Pacífico. Los dueños de la compañía eran los norteamericanos Joseph L. White, Nathaniel H. Wolf y Cornelius Vanderbilt. Este último habría de jugar un papel importantísimo en los acontecimientos en que William Walker se vio envuelto en Nicaragua.

Las causas nacionales

El hecho de que don Fruto Chamorro llegara en 1853 a la jefatura del Estado, o al puesto de director del Estado, como se llamaba entonces al presidente de la República, y tomara decisiones que según sus opositores políticos y los directivos de la Accesory Transit Company les afectaban, hubo de constituirse en el detonante que haría posible la presencia en Nicaragua de Walker y sus filibusteros.

El licenciado Francisco Castellón y el doctor Máximo Jerez, personas de reconocido prestigio en la oposición, figuraban entre los que se habían propuesto impedir que Chamorro continuara en el poder, especialmente después que anunció que se modificaría la Constitución, a fin de que el período gubernamental se extendiera a cuatro años, en vez de que continuara siendo de dos. Con esta medida la oposición veía alejarse demasiado su esperanza de llegar al gobierno. En esta conspiración contra Chamorro también tomó parte la Accesory Transit Company, nuevo nombre de la Compañía de Tránsito.

[2] *Bosch, Juan.* De Cristóbal Colón a Fidel Castro. El Caribe, frontera imperial. *Editorial Sarpe. Colección Biblioteca de la Historia. Madrid, España, 1985, pág. 247.*

¿Qué llevó a la Compañía a apoyar la conspiración?

El que Chamorro al comenzar su mandato insistiera en que la Compañía saldara las deudas contraídas, provocó la desafección de ésta. La Compañía sólo había pagado los primeros 10.000 dólares anuales, y no pagó más pretextando que perdía dinero pese a que la afluencia de viajeros desmentía estos argumentos. Sólo entre 1851 y 1856 la empresa transportó 100.000 personas.

La guerra civil era indetenible. Las fuerzas del gobierno provisional de Castellón, situadas en León, tomaron el nombre de *democráticas* y su divisa era una cinta roja con la inscripción *Ejército Democrático,* y los defensores del gobierno de Chamorro, con su sede en Granada, se intitulaban *legitimistas* y su distintivo era una cinta blanca con la leyenda *Ejército Legitimista* o también, *Legitimidad o Muerte.*

Ante el cada vez mayor deterioro de las fuerzas rebeldes, hasta el punto de que se habían quedado sin ningún punto importante en el país, Castellón y Jerez se disponen a contratar soldados mercenarios. Así, el 28 de diciembre de 1854 Castellón otorgó la concesión de colonización a Byron Cole, y en enero de 1855 Jerez firmaba con Thomas F. Fisher, en su campamento de Jaltaba, un contrato para la obtención de 500 mercenarios para la guerra. Como resultado de los acuerdos Castellón-Cole, el 13 de junio de 1855 el *Vesta,* la embarcación en que viajaban Walker y sus filibusteros, llegaba al puerto de El Realejo, situado en la costa nicaragüense del Pacífico.

Algunos datos biográficos de Walker

Nacido el 8 de mayo de 1828 en Nashville, capital del estado de Tennesee, Walker fue a parar a California en 1850, durante la fiebre del oro, y tres años después se encontraba en el territorio mexicano de Baja California creando una República y proclamándose él mismo su presidente. Había llegado a México en noviembre de 1853 con un llamado «Batallón independiente de la Baja California» y poco después de establecido en La Paz, capital del territorio, se trasladó al estado de Sonora e instalaría su capital en San Lucas, donde se declararía presidente de la República de Sonora a mediados de enero de 1854, fecha en que no había cumplido aún 30 años de edad. Era médico, abogado y periodista. Estudió en su país y en Europa.

Walker no tuvo la fortuna de los compatriotas suyos que habían invadido años antes la patria de Morelos e Hidalgo para quitarle parte de su territorio, pues los criollos lograron expulsarlo del suelo mexicano.

Nicaragua en 1855, y batalla de Rivas

La situación socio-económica de Nicaragua en los primeros años de la década de 1851, como la de los otros pueblos centroamericanos, no experimenta cambios substanciales en relación con la que mantuvo durante la época de la colonia, que no pasó de ser una economía predominantemente de subsistencia, pues casi no alcanzaba para las demandas del mercado internacional. Esta situación es explicable en razón de que para entonces España, además de no poder abastecerse de los productos de la zona, ponía fuertes trabas al comercio de exportación.

Walker, como se dijo antes, llegó a Nicaragua a mediados de junio y ya el 20 era nombrado coronel del *Ejército Democrático,* en su primer encuentro con el presidente del llamado gobierno provisorio, don Francisco Castellón. En esa reunión se convino enviar una expedición de filibusteros y criollos sobre el departamento de Rivas, luego de informárseles a los norteamericanos que de acuerdo a la Constitución de 1838 ellos podían ser naturalizados nicaragüenses.

El 27 de junio Walker, sus 55 filibusteros y 100 nicaragüenses desembarcaron en El Gigante, punto de la costa del Pacífico desde el cual partirían hacia Rivas. Habían llegado a El Gigante desde el puerto de El Realejo. El interés estratégico que estimulaba a los rebeldes a ocupar Rivas partía de la facilidad que ofrecía esa plaza para tomar el puerto San Jorge y desde ahí dirigirse a Granada, sede del gobierno legítimo del país. Pero los filibusteros fallaron.

A pesar de que en agosto y septiembre llegaron desde San Francisco, California, varias embarcaciones con refuerzos en hombres y armas para Walker, en octubre se intensificaron las ayudas filibusteras, mientras el cólera diezmaba las fuerzas legitimistas en Granada. En estas circunstancias Walker, luego de ocupar el puerto de La Virgen, lleva a cabo por sorpresa la toma de Granada, hasta ese momento sede del gobierno legitimista. Eso ocurrió el 13 de octubre de 1855. El gobierno de José María Estrada se instalaría en Rivas.

Desde que se estableció en Granada, Walker implantó un estado de terror que aumentaría hasta niveles espeluznantes poco después, al tomar como pretexto un incidente ocurrido en el puerto San Carlos, en que murieron varios norteamericanos. La primera respuesta de Walker fue la orden de fusilamiento de don Mateo Mayorga, ministro de Relaciones Exteriores del gobierno de Estrada, acción que se llevó a cabo el 22 de octubre. Luego obligó a los legitimistas a firmar un acuerdo de paz, del que don Patricio Rivas resultó presidente de la República y el propio Walker, jefe del Ejército. Al comprobar que sus adversarios aceptaron el convenio como una táctica para ganar tiempo en la organización de la lucha antifilibustera, Walker mandó que el general Ponciano Corral, jefe militar de los legitimistas, fuera juzgado por un Consejo de Guerra, y condenado a «ser pasado por las armas». Curiosamente, ninguno de los miembros del Consejo hablaba español, de modo que hubo de nombrar como intérprete al coronel Charles Thomas.

Uno de los primeros decretos de don Patricio Rivas fue el de colonización, en virtud del cual todo adulto que inmigrara al país tenía derecho a 250 acres de tierra baldía, y si era casado a 100 acres más. Adulto, naturalmente, equivalía a norteamericano. Además, todos los efectos personales, muebles, aperos agrícolas, semillas, plantas y animales domésticos estaban exentos de impuestos. Se nombró director de Colonización a Joseph Warren Fabens, filibustero que a finales de la década de 1861 jugaría un papel destacado en las gestiones de los gobiernos de Ulises Grant, norteamericano, y de Buenaventura Báez, dominicano, a fin de que la República Dominicana pasara a anexarse a los Estados Unidos. Para la promoción del plan de colonización en Nicaragua, así como para informar de los sucesos de actualidad, había sido fundado el 20 de octubre en Granada el periódico *El Nicaragüense.* La mitad se publicaba en inglés y la otra en

español. Poco después había en Nicaragua 1.200 colonos, lo que equivalía a 1.200 norteamericanos al servicio de Walker.

Conflictos entre Walker y Vanderbilt

Walker había sido comisionado en julio de 1855 por don Francisco Castellón entonces jefe del gobierno democrático, para llevar a cabo las negociaciones con la Compañía de Tránsito, en relación con las deudas que ésta tenía con el Estado. Aunque el agente de la Compañía, Mr. Cushing, enteró a la empresa de los poderes del filibustero nunca se procuró hacer ningún arreglo con el comisionado, que tenía un especial interés en realizar la misión encomendada, pues tal como ha observado Juan Bosch «El grueso de los filibusteros podía creer en que la riqueza de Nicaragua estaba en sus tierras, pero Walker sabía que la mayor riqueza del país se hallaba en la Compañía de Tránsito, cuyo inventario iba acercándose a los 4 millones de dólares, algo así como 20 mil millones de 1968, y en esa suma no estaba incluida la concesión que le había dado el gobierno nicaragüense. Walker, pues, quería adueñarse de la Compañía, no de tierras, y para llevar adelante sus planes hizo que Rivas nombrara ministro de Hacienda al filibustero Parker R. French». [3]

De ahí que no debió sorprender a los dueños de la Compañía el que en septiembre y octubre las fuerzas comandadas por Walker ocuparan en varias ocasiones la ruta del tránsito. Cornelius Vanderbilt, el más importante socio de la Compañía, a pesar de que había sido uno de los principales patrocinadores de la llegada de mercenarios americanos, al conocer los verdaderos propósitos de Walker entró en contradicción con el jefe filibustero.

El 12 de noviembre de 1855 el ministro French solicitaba al presidente de la Compañía, Thomas Lord, el nombramiento de comisionados para la negociación de la deuda con el gobierno, y la respuesta de la empresa fue negativa. Frente a esta actitud Walker redactó el decreto que revocaba el contrato al tiempo que fueron embargadas todas las propiedades de la Compañía. Desde entonces Vanderbilt se convirtió en aliado de las fuerzas que en Nicaragua combatían a Walker, al poner sus recursos al servicio de esa causa. El comodoro Sylvanus Spencer, su agente militar, participó activamente en la lucha antifilibustera.

Inglaterra y Costa Rica

La presencia inglesa en los acontecimientos relacionados con la Compañía de Tránsito se manifestó, en muchos casos, tanto a través de Costa Rica como en la posición beligerante que frente a Walker había pasado a tomar la Compañía. Inglaterra compraba la cosecha de café costarricense, y sucedía que los límites de la parte norte de Costa Rica se extendían a las cercanías del sur del río San Juan y del lago de Nicaragua. Esto es lo que explica la actitud de Costa Rica, pues lo que ocurriera en esa zona se reflejaba en el país. Incluso, cuando San Juan del Norte fue abierto en 1796 al comercio con los Estados Unidos y Europa se estableció que por él tanto Costa Rica como Nicaragua

[3] Ibíd., *pág. 257.*

desarrollarían su comercio, y es en esos hechos en que se halla el origen de que los costarricenses llevaran a cabo la alianza de las naciones centroamericanas contra el filibusterismo, aparte de que los pueblos de la zona se sienten vinculados por un pasado histórico común desde los tiempos en que formaban el Reino de Guatemala.

Consciente Walker de los preparativos costarricenses, había enviado el 11 de febrero de 1856 una misión de paz a Costa Rica, encabezada por el coronel filibustero Louis Schlessinger, pero el gobierno de ese país se negó a recibirla y le ordenó que inmediatamente diera media vuelta si no quería exponerse a consecuencias graves; y ya a principios de marzo el presidente costarricense, Juan Rafael Mora, dirigía las fuerzas de su país que avanzaban hacia Nicaragua, por la ruta del Noroeste. La respuesta de Walker no se haría esperar: envió una columna de filibusteros a Costa Rica al mando del coronel Schlessinger, que avanzó por la costa del Pacífico hacia el Sur, hasta lograr establecerse el 19 de marzo en la hacienda Santa Rosa, pero al día siguiente fueron sorprendidos por las fuerzas de Mora, lo que los obligó a retirarse y en la huida dejaron muertos y prisioneros. Estos últimos fueron fusilados.

Luego de la batalla de Santa Rosa, Mora y sus soldados se dirigieron hacia el Norte y tomaron San Juan del Sur y La Virgen, y poco después la ciudad de Rivas caía en su poder. El 11 de abril Walker se dispuso a recuperarla y en un ataque por sorpresa llegó hasta el centro de la ciudad. Esa segunda batalla de Rivas se extendería durante 24 horas y habría de provocar unas mil bajas: 500 muertos y 300 heridos entre los defensores de la ciudad; Walker tuvo unas 200 bajas, lo que le obligó a retirarse. Una semana después la aparición del cólera en Rivas empezó a diezmar la población y a los soldados de Mora, razón por la cual estos últimos tuvieron que regresar a su país.

Poco después de la segunda batalla de Rivas llegó la noticia a Costa Rica de que el presidente Rafael Carrera, de Guatemala, había anunciado que 500 hombres guatemaltecos serían destinados a combatir en Nicaragua, decisión que había sido resuelta unánimemente por el Consejo de Estado del país el 4 de abril, y ya el 3 de mayo la vanguardia guatemalteca se había puesto en movimiento bajo la dirección del general Mariano Paredes. Esas fuerzas se unirían a las de El Salvador para marchar juntas hacia Nicaragua, en cuya frontera les esperaba el general Tomás Martínez con soldados nativos.

La división salvadoreña la encabezaba el general Ramón Belloso. El Salvador envió el 7 de mayo al presidente Patricio Rivas un despacho en que consideraba la presencia de los filibusteros en Nicaragua como una amenaza a la independencia de América Central. Los militares hondureños, encabezados por los generales Santos Guardiola, Pedro y Florencio Xatruch, habían estado participando en la lucha de los nicaragüenses contra Walker. Pero al cambiar la situación política de su país y pasar a formar parte de la nueva administración, ellos participarían en la guerra como representantes del gobierno y el pueblo hondureños. El 18 de julio de 1856 «el gobierno del general Guardiola celebró un tratado con Guatemala y El Salvador, obligándose a enviar fuerzas militares en auxilio de Nicaragua (y contra los americanos), que ya amenazaban seriamente la independencia de Centroamérica». [4]

[4] *Salgado, Félix.* Elementos de Historia de Honduras. *Citado por Gustavo Alemán Bolaños en su compilación* Centenario de la Guerra Nacional de Nicaragua Contra Walker (Costa Rica, Guatemala, El Salvador y Honduras), *Guatemala, C.A., 1956, pág. 28.*

Como puede apreciarse, la situación iba cambiando de color. Ya no se trataba de la lucha de Walker y un sector, por amplio que fuera, de la población nicaragüense. El enfrentamiento había pasado a desarrollarse entre Walker y todos los pueblos centroamericanos, y detrás de ellos Inglaterra, que jugaba su papel en el conflicto a través de Costa Rica. Es en esta circunstancia que el gobierno de los Estados Unidos rompe la discreción con que venía tratando los acontecimientos y pasa a jugar claramente su rol, al decidirse a reconocer el llamado gobierno provisorio de Nicaragua, lo que ocurrió cuando el 15 de mayo el presidente Franklyn Pierce recibió al ministro del mencionado gobierno nicaragüense, sacerdote Agustín Vigil.

Walker «elegido» presidente de Nicaragua

El apoyo que acababa de recibir del gobierno norteamericano, entusiasmó mucho a Walker, y vio llegar el momento de adueñarse de todo el poder en Nicaragua, ya no sólo de hecho, como el que venía ejerciendo, sino también de derecho. Se celebraron elecciones en mayo pero hubo que anularlas, puesto que no satisficieron al filibustero. En ellas los votos recayeron en Máximo Jerez, Mariano Salazar y Patricio Rivas. Desde que a finales de abril llegaron a sus manos unas cartas del presidente Rivas en las que, a espaldas del filibustero, le proponía al presidente Mora, de Costa Rica, iniciar conversaciones de paz, Walker empezó a dudar de la fidelidad del presidente provisorio.

Aunque obligó a Rivas a firmar el 10 de junio un decreto convocando a nuevas elecciones para fines del mismo mes, el 20 de junio lo desconoció y nombró en su lugar al licenciado Fermín Ferrer, que tomó posesión del cargo el día siguiente en Granada. Walker explicó la disolución del gobierno de Patricio Rivas, en los siguientes términos: «Por haber cometido tantos crímenes, conspirado contra el mismo pueblo que tenía la obligación de proteger, el extinto gobierno provisional no merecía seguir existiendo. Por consiguiente, en nombre del pueblo lo he declarado disuelto y he organizado un gobierno provisional mientras ejerce la nación el derecho natural de elegir a sus gobernantes». [5]

De las nuevas «elecciones», que fueron celebradas sólo en las zonas militarizadas de Granada y de Rivas los días 22, 23 y 24 de junio, William Walker resultó «electo» presidente de la República de Nicaragua, y «la elección fue tan popular (...) que en algunos pueblos resultaron más votos que habitantes; se vio el milagro de que caseríos y poblados que ya no existían por haber sido arrasados en discordias civiles anteriores, sufragasen a favor de Walker». [6]

La toma de posesión del nuevo presidente se llevó a cabo el 12 de julio en un acto solemne, en el que estuvo presente el ministro de los Estados Unidos en el país, y el gobierno norteamericano no tardaría en darle su reconocimiento.

[5] *Walker,* Ibíd., *págs. 221-222.*

[6] *Chamorro, Pedro Joaquín.* El último filibustero (William Walker) *—Novela Histórica—, Imprenta Tipográfica Alemana de Carlos Heuberger y Co., Managua, Nicaragua, 1933, pág. 310.*

Los principales decretos del gobierno Walker fueron los siguientes:

1) Que la publicación de las leyes de la República se hiciese en inglés y en español. Aparte de lo que significaba la presencia en el país de un ejército filibustero norteamericano, las bases de ese decreto se afirmaban con la publicación en Granada de un periódico en inglés y en español, *El Nicaragüense.* Después se publicaría otro sólo en inglés, el *Herald,* en la ciudad de Masaya.

2) Confiscación de las propiedades de todos los enemigos del gobierno, las cuales pasarían a pertenecer al Estado. De este decreto no sólo se beneficiaron los filibusteros que se «sacrificaban» en el combate, sino que personas de las consideradas importantes en los Estados Unidos, como Pierre Soulé, senador de Luisiana y ex embajador en España, se trasladaron a Nicaragua a tomar la parte del botín que entendían les correspondía.

3) A los 10 días de juramentarse presidente de la República, Walker promulgó un decreto con el que se autorizaba a tomar un empréstito de 2 millones de dólares, y la garantía del Estado consistía en la venta de bonos respaldados por 2 millones 304 mil acres de tierras nacionales. Con esa decisión se hipotecaba el suelo nicaragüense, que equivalía a su soberanía. Para la época, los bancos y gobiernos que hacían préstamos a los Estados preferían como garantía la tierra y el subsuelo a cualquier otra utilidad, pues al parecer advertían que ante la insolvencia para cumplir con los compromisos les sería fácil y rentable la adquisición de esos terrenos, en tiempos en que a las grandes potencias y a los sectores comerciales les eran de mucha importancia, ya fuera para la instalación de bases militares, para las primeras; o para el cultivo de productos tropicales, para los segundos.

Así se explica que varias de las intervenciones militares norteamericanas de finales del siglo pasado y principios del presente tuvieran un origen en empréstitos cuya garantía era el territorio nacional o parte de él, como fue el caso de la ocupación estadounidense en 1916 en la República Dominicana.

4) Se instituyó el Registro de propiedad. Walker explica la intención de ese decreto: «...Poner una gran parte de las tierras en manos de la raza blanca. La fuerza militar del Estado podía asegurar por un tiempo a los americanos el gobierno de la República; pero a fin de que la poseyesen de manera estable, necesitaban ser dueños de las tierras».[7]

5) Legalización de los contratos de servidumbre personal por tiempo fijo y un decreto riguroso contra los vagos. Esta última «...Era una medida (...) (tanto) de precaución militar como de economía política».[8]

6) El decreto del 22 de septiembre de 1856 fue el acto en torno al cual giró toda la política de la administración walkeriana, pues en él se exponía, aunque de manera indirecta, el restablecimiento de la esclavitud en Nicaragua, que al igual que en los demás territorios centroamericanos, había sido abolida por la Asamblea Federal Constituyente de 1824. En el decreto del 22 de septiembre sólo se deduce la legalización de la esclavitud, puesto que derogó los actos y decretos de la Asamblea Federal Constituyente, declarados vigentes en la Constitución nicaragüense de 1838. El mismo Wal-

[7] *Walker,* Ibíd., *pág. 245.*

[8] Ibídem.

ker pone en tela de juicio que «la deducción sea estrictamente legal; pero la derogatoria de la prohibición abría claramente las puertas a la introducción de la esclavitud». [9]

Al enjuiciar el mencionado decreto, Juan Bosch ha expresado que «...Era una medida que respondía a las ideas políticas y sociales de su autor, pero además estaba dirigida a asegurarle el apoyo de los Estados norteamericanos del Sur y en consecuencia de los congresistas sureños en Washington». [10]

Durante parte de su período gubernamental Walker controló fundamentalmente las zonas de Granada, Rivas, San Jorge, San Juan del Sur, Masaya y Managua, mientras que el centro de operaciones de los patriotas nicaragüenses y de las demás naciones centroamericanas estaba ubicado especialmente en León.

Avance de las fuerzas aliadas centroamericanas

En el interín de las «elecciones» que llevaron a Walker a la presidencia de la República, se iban produciendo algunos acontecimientos que habrían de ser determinantes en la lucha en curso, no sólo en Nicaragua, sino más allá de sus fronteras, como la batalla de la hacienda Santa Rosa, en territorio costarricense, entre fuerzas de este país y las filibusteras. Patricio Rivas, Máximo Jerez y Mariano Salazar habían roto sus vínculos con Walker y se habían sumado al movimiento centroamericano que lo combatía. Capturado a fines de julio por un capitán filibustero en el golfo de Fonseca, Salazar fue fusilado a principios de agosto en Granada. El general José María Estrada, que había sido el presidente legitimista, fue asesinado en Somoto, Segovia, el 13 de agosto por un grupo radical del llamado *ejército democrático*. De este modo al general Tomás Martínez, de larga tradición legitimista, le correspondía, junto a Jerez y Rivas, encabezar a las fuerzas nicaragüenses, que en esta nueva etapa combatían al filibustero.

Al principio de su ruptura con Walker, Rivas y Jerez se vieron obligados a trasladarse a Chinandega, de donde pidieron auxilio a los gobiernos aliados y poco después lograron recuperar la capital, León, que fue el punto de operaciones de las fuerzas aliadas. Jerez comandaba unos 500 hombres y el 12 de julio, justo el día en que Walker tomaba posesión del gobierno, llegaron 800 salvadoreños; el día 18, unos 500 guatemaltecos; el 29 llegaron más salvadoreños, alrededor de 400, los que sumados a los anteriores equivalían a 1.200; el 25 de agosto se integraron más guatemaltecos. Por la misma fecha el general Martínez reclutaba nicaragüenses en Matagalpa, y llegó a reunir unos 800. Los soldados preparados para continuar la guerra contra Walker se calculaban a principios de septiembre en alrededor de 3.000. Para la misma época las deserciones habían comenzado a tener sus efectos entre los filibusteros. Uno de los grupos desertores más destacados fue el encabezado por Andrew J. Turley.

Batallas importantes

Luego de las «elecciones» en que Walker resultó «electo» presidente, los enfrentamientos más importantes entre patriotas y filibusteros fueron los siguientes: la batalla

[9] Ibíd., *pág. 247.*
[10] *Bosch,* De Cristóbal Colón..., *pág. 263.*

de San Jacinto, el 14 de septiembre de 1856. El teniente coronel Byron Cole, jefe del Banco Americano y fundador del movimiento filibustero, resultó muerto por unos labriegos que lo capturaron mientras huía poco después de la batalla. Ese hecho marcó el principio de la decadencia del filibusterismo en Nicaragua. Durante los días 12 y 13 de octubre fuerzas aliadas atacaron Granada, luego de enterarse que Walker había salido a combatir a los patriotas que ocupaban Masaya. Si los enfrentamientos de Granada fueron duros, los llevados a cabo en Masaya en esos mismos días, no lo fueron menos. Esa fue la primera batalla de Masaya, pues la segunda batalla tuvo efecto en los días 15, 16 y 17 de noviembre.

En noviembre y diciembre aliados y filibusteros sostuvieron encarnizados combates en Granada, poco antes de que los americanos desalojaran la ciudad, que incendiaron, dejando el cartel de «Aquí fue Granada». Aparte de las batallas de Rivas, también tuvieron importancia otros combates librados en la ruta del tránsito: San Juan del Sur, San Jorge y San Juan del Norte.

El «carlista» Charles Frederick Henningsen

A raíz de los reveses sufridos en Masaya y la frustrada ocupación de Granada por las fuerzas aliadas, Walker pudo reponer sus bajas con refuerzos llegados desde California y Nueva York. Entre estos se destaca la incorporación del famoso Charles Frederick Henningsen, que arribó a Nicaragua (18 de octubre de 1856) con armas y municiones. Al igual que el capitán Callender Irvine Fayssoux, comandante de la goleta *Granada,* en el Pacífico, Henningsen desempeñó un papel de primer orden en el fallido proyecto walkeriano en Centroamérica. El mismo jefe filibustero ofrece en su libro información sobre la preciada adquisición:

> El coronel Henningsen había comenzado su carrera militar a las órdenes del caudillo carlista Zumalacárregui, [11] y su servicio en España era a propósito para considerarle útil para la guerra de Nicaragua. Aunque inglés de nacimiento, había pasado la mayor parte de su vida en el continente europeo, y después de la muerte de Zumalacárregui había residido algunos años en Rusia. Finalmente en 1849 adoptó la causa de la independencia de Hungría, y llegó a los Estados Unidos casi al mismo tiempo que Kossuth. [12]

Pese a la oposición que encontró en las filas de su ejército, Walker le otorgó a Henningsen el grado de general de brigada. La oficialidad filibustera se oponía a este nombramiento porque su nuevo compañero de armas no era norteamericano. Sin embargo, se le encargó la organización de la artillería. Escribió unas instrucciones para el uso del fusil *Minie* y empezó a dirigir los ejercicios de las tropas.

Tanto Walker como Henningsen habían vivido la experiencia de la guerra, tanto en Nicaragua como en otros pueblos de Europa y América, y ambos sabían hasta dónde

[11] *Tomás de Zumalacárregui y de Imaz. Nació en Guipúzcoa, España, en 1788. Fue uno de los principales jefes militares del carlismo y del siglo XIX español, murió en 1835 a causa de una infección en una herida, luego del sitio de Bilbao.*

[12] *Walker,...* La Guerra en Nicaragua. *Traducción de Fabio Carnevalini. 2.ª edición, Imprenta Editorial y Litográfica San José, S.A., Managua, 1975, pág. 180.*

un pueblo es capaz de llegar cuando se decide a defender sus derechos ante un enemigo extraño o conocido, aunque en este caso el jefe filibustero se consideraba con tanto derecho y autoridad como el que más, puesto que era nada menos que el presidente «electo» de Nicaragua. Culto y conocedor de la historia americana y universal, Walker debía recordar el ímpetu y la pasión que pusieron su pueblo, los Estados Unidos, y los de la América Latina en sus luchas de liberación nacional. El curso de la guerra era, pues, irreversible a favor de los patriotas, especialmente después de la integración en ella, no de ayudas verbales sino de ejércitos y pueblos centroamericanos. A su regreso a Granada luego de ser derrotado en Masaya (18 de noviembre) Walker comunicó a Henningsen su determinación de abandonar la capital, orden que empezó a ser ejecutada al día siguiente con preparativos para la evacuación.

A consecuencia de los ataques aliados y del sitio a que había sido sometida Granada, las fuerzas de Walker se vieron obligadas a alimentarse de carne de mula y de caballo, así como de raciones de harina y de café. A principios de diciembre heridos y enfermos son trasladados de Guadalupe al puerto de Henry, mientras continuaba el asedio de los aliados, y los indios atacaban el campamento filibustero de Ometepe. En tanto se mantienen los ataques aliados a las fuerzas de Henningsen, Walker se mueve entre el puerto de La Virgen, Ometepe y Granada.

Después de la retirada de Granada, Walker avanzó desde San Jorge sobre Rivas, ciudad que ocupó, pues había sido abandonada por los aliados, que pasaron a establecerse en San Jorge al considerarlo vital en las operaciones militares de la zona, ya que con él pasaban a controlar las orillas oeste y sur del lago. En ese momento, pues, (fines de diciembre de 1856) casi toda la fuerza filibustera se encontraba concentrada, y podría decirse que encerrada, en Rivas. Los costarricenses se apoderaron de los buques de la Compañía de Tránsito, que operaban en el lago, lo que constituyó un duro golpe para los filibusteros de San Juan del Norte, pues los *ticos*[13] tomaron el Castillo Viejo, los vapores del río, el del lago La Virgen, y también ocuparon el fuerte de San Carlos. A principios de enero (1857) se apoderaron del buque del mismo nombre, con lo que Walker quedó en Rivas completamente aislado del Atlántico.

Los comandantes Charles H. Davis, de Estados Unidos, y Robert Mc Clure, de Inglaterra, que habían llegado a San Juan del Sur en embarcaciones oficiales a principios de febrero, iniciaron, por separado, conversaciones con los bandos beligerantes, en búsqueda de solución al conflicto. El 12 de febrero Mc Clure visitó a Walker en Rivas, y lo mismo haría Davis el día 18. Era evidente que se acercaba el final de la presencia filibustera en Nicaragua.

El 1 de mayo Walker y Davis firmaban el convenio de rendición del primero, acuerdo que previamente habían refrendado los jefes aliados, y en la tarde de ese día Walker y dieciséis de sus oficiales salían de Rivas hacia San Juan del Sur, de donde partirían para los Estados Unidos.

Pero las fuerzas que estaban detrás del «presidente» nicaragüense, las oligarquías esclavistas del Sur norteamericano, eran muy poderosas, y él no se iba a cruzar de brazos

[13] *Costarricenses.*

al regresar a Estados Unidos. Aprovechó la ruptura de relaciones entre Nicaragua y Costa Rica por razones de límites, para volver a invadir el país, no con 55 filibusteros como en junio de 1855, sino con alrededor de 200. Uno de sus oficiales logró apoderarse de la fortaleza del Castillo Viejo, en el río San Juan. Al correr la noticia de la nueva incursión de Walker en Nicaragua, toda Centroamérica se puso en pie de guerra, pero no tuvo que actuar, pues el filibustero y sus compañeros fueron arrestados por el comodoro norteamericano Hiram Paulding, comandante del buque de guerra *Saratoga*, y llevados a Norteamérica.

Walker era un hombre tenaz. A principios de agosto de 1860 se encontraba por tercera vez en América Central, ahora en Honduras. Desembarcó en el puerto de la ciudad de Trujillo y sin mucho esfuerzo tomó la Aduana y otros edificios públicos. Para su desgracia, las Aduanas hondureñas estaban hipotecadas a causa de deudas al gobierno inglés, que actuó inmediatamente a través de Nowell Salmon, comandante de la corbeta de guerra *Icarus*. Walter fue hecho prisionero y entregado a las autoridades hondureñas, las que lo sometieron a un Consejo de Guerra que le condenó a muerte, sentencia que fue llevada a cabo a las 8 de la mañana del 12 de septiembre de 1860.

Así terminaron los días de William Walker, pero queda la lección de su invasión en Centroamérica. Además de expresar la concepción expansionista norteamericana en esa época y las siguientes, la acción filibustera encontró terreno fértil en la debilidad de las instituciones y en la ausencia de una clase dirigente desarrollada que pusiera las reglas de juego de la vida política, lo que era —y es en gran medida— fruto del escaso desarrollo económico de las naciones de la región.

Diómedes Núñez Polanco

Poesía vertical

Varios poemas incluidos en esta selección integran la *Undécima poesía vertical,* que aparecerá próximamente en dos ediciones paralelas, una española (Pre-Textos, Valencia) y otra argentina (Carlos Lohlé, Buenos Aires).

I

Prólogo de un texto que ignoramos,
escribimos la vida
sobre un soporte más frágil que el papel,
sobre una sustancia más huidiza que el agua,
con la sensación irreprimible
de que ese prólogo es decididamente innecesario.

¿Será acaso también innecesario
el texto que prologamos?
Y si es así,
¿por qué y para qué fue escrito?

¿O aún no ha sido escrito
y somos nosotros quienes debemos redactarlo?

¿O el prólogo y el texto son intercambiables
y puede el prólogo convertirse en texto
o el texto reducirse a prólogo?

II

Una escritura que soporte la intemperie,
que se pueda leer bajo el sol o la lluvia,
bajo el grito o la noche,
bajo el tiempo desnudo.

Una escritura que soporte lo infinito,
las grietas que se reparten como el polen,
la lectura sin piedad de los dioses,
la lectura iletrada del desierto.

Una escritura que resista
la intemperie total.
Una escritura que se pueda leer
hasta en la muerte.

III

¿Con qué instrumento, qué materia, qué mano
escribir en el negro pizarrón de la noche
la palabra que empuja a todas las palabras
y cuyo trazo es la forma propia de la noche?

¿Con qué lengua, qué sonido, qué voz
decir en el paréntesis abreviado del día
la palabra que está en todas las palabras
y cuyo núcleo es la sílaba secreta de la luz?

¿Con qué sustancia, qué órgano, qué signo
formular y exhalar en el lugar exacto
la palabra que reúne ambas palabras
y unifica a la luz y la sombra
en el vértigo, la intemperie
de este ramo fortuito del ser y del no ser?

IV

Un espacio
no puede borrar a otro,
pero puede arrinconarlo.
También los espacios ocupan un lugar,
en otra dimensión que es más que espacio.

Hay espacios con una sola voz,
espacios con muchas voces
y hasta espacios sin ninguna,
pero todo espacio está solo,
más solo que aquello que contiene.

Aunque todo espacio
se confunda al fin con todo espacio.

Aunque todo espacio
sea un juego imposible,
porque nada cabe en nada.

V

Un doble fondo del sueño
me recuerda que sueño.

El sueño tiene
un repliegue en el fondo
donde conserva con precaución extraña
un carretel encapsulado
con el hilo que lo une a la vigilia.

Sin ese denso pliegue
el sueño se saldría de la vida,
nos dejaría caer en otra parte
o tal vez acabara borrándonos.

¿No ocurrirá lo mismo con la muerte?
¿No tendrá también la muerte un doble fondo?
¿No lo tendrán todas las cosas?
¿No será la vida un doble fondo
que nos recuerda también algo
que no podemos precisar?

VI

Para leer lo que quiero leer
tendría que escribirlo.
Pero no sé escribirlo.
Nadie sabe escribirlo.

¿Se tratará de una escritura perdida
o acaso de una escritura del futuro?

Tal vez quiera leer
lo que no se puede escribir.
O simplemente lo que no se puede leer,
aunque se escriba.

VII

Desperté demasiado temprano
y comencé a pensar en lo eterno,
pero no en la gran eternidad de los rezos
sino en las pequeñas eternidades olvidadas.

La parte que no fluye del río,
aquello de la ciudad que siempre calla,
el lugar que no duerme en tu cuerpo dormido,
aquello que no despierta en mi cuerpo despierto.

Sentí entonces que las pequeñas eternidades
son preferibles a la gran eternidad.

Y no pude volver a dormirme.

VIII

La insana condición
de no poder pensar juntos,
de no poder pensar en común,
de no poder concebir entre los dos un pensamiento,
nos separa sin remedio.

Por eso la tentación mayor
de dos seres que se aproximan
es fundar un nuevo dios,
un dios que se comprenda a sí mismo
y corrija este error,
este trauma fatal
de los dioses partidos.

IX

El poema es tiempo joven.
Todo a su alrededor se aplasta:
el otro tiempo, el gesto, los bonetes,
el cartón de la fama,
los convulsivos dioses,
la admiración, el fuego,
tu mirada, la mía.

Hasta las estaciones desparraman el cielo
y al final lo abochornan.
No hay nada que retenga
el peso del invierno,
que tira desde abajo de cualquier estación,
confirmando los cimientos de nada,
la disgregada base,
la utopía gastada donde se asienta el mundo.

Y sin embargo, adentro de la vejez creciente,
filón a contramano,
contrahistoria que borra
la tristeza inflexible de las fechas,
el poema es siempre tiempo joven,
valija tibia de la vida,
estuche que preserva la memoria,
maravillada, intacta,
ya ni posible ni imposible,
de aquello que la vida debió ser.

X

Interrumpir todos los discursos,
todos los esqueletos verbales,
e infiltrar en el corte
la llama que no cesa.

Empezar el discurso del incendio,
un incendio que inflame
estas rastreras chispas malolientes
que saltan porque sí,
al compás de los vientos.

Y entretanto sellar la incontinencia
del verbo del poder y sus secuelas.
La palabra del hombre no es un orden:
la palabra del hombre es el abismo.

El abismo,
que arde como un bosque:
un bosque que al arder se regenera.

XI

Un perro ciego
da vueltas en círculo,
como si se buscara a sí mismo.

Dibuja así un diagrama atroz,
donde no cabe la esperanza.
Traza la parábola aberrante
de la pérdida hacia adentro,
como si no bastara
extraviarse en los otros
o en la enajenación del infinito.

Esa imagen vulnera de algún modo
todas las imágenes.

XII

Me falta tiempo,
pero me sobra eternidad.
Tiempo y eternidad ahora:
dos corrientes simultáneas.

No puedo aguardar que el vaso se llene,
pero el vaso está lleno.

Debiera haber por lo menos dos vasos:
un vaso para estar lleno,
otro para estar vacío.

XIII

Como una música asimétrica
en la que cada audición es la primera,
la elocuencia sin labios de las cosas
deslumbra el fondo mudo
de donde surgen desnudas las palabras
y levanta la traba que posterga
su convocado y necesario advenimiento.

Cada palabra, cada forma
es un signo de admiración reconcentrado,
una recatada exclamación,
como el agua profunda.

Los signos de admiración que se escriben
debieran ser suprimidos del lenguaje
como garabatos parásitos,
como sofocantes redundancias.

Hasta el silencio mismo es un signo de admiración.
Y el pensamiento es otro.

XIV

Hay ángulos que no pueden cerrarse
y que ninguna línea convertirá en figura.
Ellos resumen el destino.
Tampoco el destino puede cerrarse.

El amor conoce esos ángulos
y con frecuencia acude a ellos.
También el pensamiento y la palabra.
También los párrafos del viento.

Pero no hay instrumento que pueda medirlos,
ni hay geometría que los abarque.
Ellos responden a otro orden del espacio:
la geometría de lo abierto.

Y quizá también respondan a un llamado,
pero no sabemos de dónde.

XV

Toda palabra es una duda,
todo silencio es otra duda.
Sin embargo,
el enlace de ambas

Todo dormir es un hundimiento,
todo despertar es otro hundimiento.
Sin embargo,
el enlace de ambos
nos permite levantarnos otra vez.

Toda vida es una forma de desvanecerse,
toda muerte es otra forma.
Sin embargo,
el enlace de ambas
nos permite ser un signo en el vacío.

Roberto Juarroz

Cassiano Ricardo o el pesimismo combativo*

Cassiano Ricardo, poeta, ensayista y periodista, nació en São José dos Campos, Estado de São Paulo, el 26 de julio de 1896. Hijo de Francisco Leite Machado, pequeño agricultor, y de Minervina Ricardo Leite. Cursó estudios de Derecho, que inició en São Paulo y concluyó en Rio de Janeiro, en 1917.

Fue uno de los líderes del movimiento de reforma literaria iniciado en la Semana de Arte Moderno en São Paulo (1922), y participó activamente en los grupos «Verde-Amarelo» y «Anta», junto a Plinio Salgado, Menotti del Picchia, Raúl Bopp, Cândido Mota Filho y otros. Su primer libro de poemas data de 1915 y se titula *Dentro da Noite (Dentro de la noche)*. Con él, Cassiano Ricardo se reveló modernista ortodoxo, posición en la que se mantuvo hasta 1947, cuando publicó *Um Dia Depois de Outro (Un día tras otro)*, obra que la crítica en general considera como el marco divisorio de su carrera literaria.

Poeta de carácter lírico-sentimental, pagó tributo, en su primer libro, al parnasianismo, al igual que con *A Frauta de Pã (La flauta de Pan)*, que es de 1917. Luego, el nacionalismo romántico (1925) con su *Vamos Caçar Papagaios (Vamos a cazar loros)* (1926), *Borrões de Verde e Amarelo (Borrones verde-amarillos)* (1926), *Martim Cererê* (1928). En 1931 publicó *Deixa Estar, Jacaré (Déjalo así, yacaré)*, que también pertenece a esta etapa.

En *O Sangue das Horas (La sangre de las horas)*, y después de la aparición de *Um Dia Depois de Outro (Un día tras otro)*, Cassiano Ricardo presentó una renovación formal «que sorprendió a la crítica», convirtiéndose —según Manuel Bandeira—, en un «caso único» dentro de la poesía brasileña. Se destacan, entonces, entre sus libros posteriores a 1947, los siguientes: *A Face Perdida (La faz perdida)*, *Poemas Murais (Poemas murales)*, *25 Sonetos*, *João Torto e a Fábula (João Torto y la fábula)*, *O Arranhacéu de Vidro (El rascacielo de vidrio)*, libros, todos ellos, coronados, en 1957, con la publicación de sus *Poesías Completas* y *Jeremias Sem-Chorar (Jeremías sin llorar)*, que corresponde a su última etapa (la de vanguardia). Pero si su obra poética está considerada como una de las más serias e importantes de la literatura brasileña contemporánea (Carlos Drummond de Andrade dijo de sus *Poemas Murais* que era una obra «escandalosa de tanto penetrar la raíz de las cosas») no es menos rica su producción en prosa. Historiador y ensayista, Cassiano Ricardo publicó, en 1940, un libro de gran repercusión —*Mar-*

* *Capítulo II del libro* Los poderes del poeta. Poesía y sociedad en el Brasil del siglo XX. *(Véase en el núm. anterior de* Cuadernos Hispanoamericanos *el capítulo I, sobre Manuel Bandeira).*

cha para Oeste (Marcha hacia el Oeste)— que mereció del crítico norteamericano Percy Alvin Martin la siguiente opinión: «Todos los estudios que se escriban sobre el tema quedan definitivamente endeudados con él».[1] No se limitó, empero, a esa obra su contribución en prosa. Iniciada en 1939, con *A Academia e a Poesia Moderna (La Academia y la poesía moderna)* prosigue, en 1953, con *A Poesia na Técnica do Romance* y, en 1954, con dos volúmenes que integran *O Tratado de Petrópolis,* erudito y sustancioso ensayo de sociología histórica sobre la cuestión del Acre y el papel desempeñado por el barón de Rio Branco. Luego vinieron: *Pequeno Ensaio de Bandeirologia* (1956), *O Homem Cordial (El hombre cordial)* (1959), *22 e a Poesia de Hoje (El 22 y la poesía de hoy)* (1962), *Poesia Praxis e 22* (1966), año en que también aparecieron *O Indianismo de Gonçalves Dias* y *Algumas Reflexões sobre Poética de Vanguarda.*

Cassiano Ricardo desempeñó, asimismo, varias y destacadas funciones públicas, entre ellas la de miembro del Consejo de Comercio Exterior del Brasil (1942), Jefe de la Delegación Comercial del Brasil en París (1953), Director General de la Secretaría de Estado de Negocios del Gobierno de São Paulo (1954-55) y Secretario de los gobernadores de su Estado natal Pedro de Toledo y Armando de Salles Oliveira (1932-1935).

Cassiano Ricardo, casado con Lourdes Fonseca, ingresó a la Academia Brasileña de Letras en 1937 y falleció en la ciudad de São Paulo, en 1974.

Perfil de un temperamento

No hay escuela literaria que pueda jactarse de haber apresado en sus redes la sensibilidad de Cassiano Ricardo. La suya fue una poesía que desbordó holgadamente los postulados de incontables estéticas, y sus diversificados recursos técnicos lograron siempre estar más allá del destino efímero de las corrientes en boga. Y conste que fueron muchas —muchas y sucesivas— las tendencias que lo vieron figurar entre sus adeptos.

No fue Cassiano, sin embargo, un artista voluble. Mucho menos, un oportunista. Nada más lejos de él que las artimañas del camaleón. Su insaciable sed de novedad, su indeclinable necesidad de cambio, no se fundaron jamás en la inconstancia, la endeblez de carácter o una eventual indiferencia en la que rápidamente terminaran naufragando todos sus emprendimientos. Tienen, por el contrario, un paradigmático amor a las mutaciones, un suelo viril y maduro: se asientan en una singular comprensión del tiempo que nadie, a mi ver, subrayó mejor que Heidegger. «Las transformaciones, dijo el pensador, son la garantía para el parentesco en lo mismo.»[2] De hecho, son contadas las personas (y contadísimos los escritores) capaces de entender tan bien como Cassiano que sólo aquel que se atreve a cambiar puede seguir siendo quien es.

Entre el año que lo vio nacer (1897) y aquel que lo despidió (1974), Ricardo probó todo lo que podía interesarle como poeta. Fue solemnemente parnasiano en los albores del siglo; nacionalista fervoroso en las décadas del 20 y del 30; se empapó, después,

[1] *Se trata de un estudio sobre la exploración y conquista del interior de San Pablo, cumplida en el siglo XVII por las llamadas* bandeiras, *y del cual hay una edición castellana aparecida con el sello del Fondo de Cultura Económica bajo el título de* La Marcha hacia el Oeste. *(N. de S.K.)*

[2] *Martín Heidegger,* Qué es eso de filosofía, *Buenos Aires, Sur, 1960, p. 35.*

de metafísica, alzó bien altas las banderas del coloquialismo, el expresionismo, la poesía concreta. Pero nadie, de los muchos que asistieron a los inevitables velatorios de tantas modas literarias, debió lamentar, entre los cuerpos yacentes, la estática presencia del de Cassiano Ricardo. El hombre se trascendía perpetuamente. El bien podía haber dicho, como el personaje de la *Comedia* dantesca, «yo soy más que yo».

Cassiano nunca fue un seguidor. Ni siquiera de sus propia creencias. Vivió en permanente estado de versatilidad. Siempre le importó más buscar que haber encontrado. Cuando murió, con poco menos de ochenta años, a nadie le sorprendió verlo a la cabeza de la vanguardia literaria de su país. Todos, por lo demás, lloraron la desaparición de aquel hombre sorprendentemente joven. Yo lo conocí en 1971. Tal vez ninguno de los enunciados de este ensayo defina mejor a Cassiano que una de las frases que me dijo. Nos saludamos, recorrimos su acogedor departamento de la ciudad de São Paulo, leímos seis de sus poemas que yo había traducido y luego, después de un café, le transmití mi deseo de hacerle unas preguntas. «Hágamelas, me contestó. Pero sea breve, porque yo tengo muchas cosas que preguntarle a usted.»

La rebelión contra el miedo

Entre los versos memorables de Fernando Pessoa, hay dos que establecen, con el rigor de muy pocos, la diferencia entre lo que Sartre llamó vida auténtica y aquella que no lo es. Forman parte de «Aniversario», el poema de Alvaro de Campos, y dicen:

> Hoy ya no cumplo años.
> Duro. [3]

Del vivir se distingue el durar por no ser más que estancamiento, pura reiteración, irremediable monotonía. Inversamente, la vida verdadera es desarrollo, constante incitación a transformar en realidad el proyecto que somos siempre. El hombre que dura, no vive porque se concibe como un hecho acabado. Nada lo distingue de una piedra. Ya no es otra cosa que una prolija, ciega repetición.

Acaso con la misma asiduidad que Drummond, pero con menos ternura y un horror más descarnado, Cassiano nos habla de ese hombre marchito. Lo llama *sobreviviente* por concebirlo como el saldo penoso de sí mismo. En él vislumbra Ricardo el residuo de otro hombre y de otra época en los cuales el diálogo y la alegría no habían sido aún envenenados. Nuestro mundo, el que sucedió a Berlín e Hiroshima, es, para Cassiano, el sitio de ese hombre.

> Un muro divide el globo
> terrestre.
> Quienes pasan aún con
> vida
> de un lado a otro
> por un pasillo de púas
> no viven
> sobreviven.

[3] *Fernando Pessoa,* Obra Poética, *Río de Janeiro, Editoria José Aguilar. 1960, p. 344.*

Quienes salen a la calle
en el ajedrez de la gran ciudad
no saben (los inocentes)
si volverán
a sus casas vivos, o infra
vivos:
vuelven sobrevivientes.
Os sobreviventes

Hacia el año 47, Cassiano renuncia a las formas festivas del nacionalismo, se desprende de la retórica tropicalista, inconsistente y ruidosa, para volverse, con ojos inusuales, hacia el hombre de su tiempo. Lentamente comienza a percibir su fondo, la índole de sus secretos, su dolor y su miedo.

Entre el 45 y el 60 especialmente, la poesía de Ricardo supo incorporar muchos de los recursos expresivos del lenguaje coloquial. Su palabra quiso ser por sobre todo, plausible, verosímil, capaz de reflejar sin estridencias la experiencia ciudadana. El verso directo, tenso y seco, benefició a la escritura de Cassiano, ubicándola entre las que mejor supieron explotar e instrumentar el portugués hablado en Brasil a mediados del siglo XX.

Las indagaciones ulteriores, tanto semánticas como sintácticas, que llevaron al poeta, a través de la militancia concretista, hacia la estética del *linosigno,* procuraron entablar una nueva relación con el lenguaje coloquial. Lo preponderante ya no fue capitalizar literariamente sus recursos expresivos, sino explorar, en los signos verbales, la lógica del lenguaje, la desarticulación de la identidad urbana, el caos semántico en que se ahoga la cultura de estos tiempos.

Por último, como se verá más adelante, el postconcretismo consistió, en Cassiano, en el intento de construir una poesía capaz de aunar, en el espacio textual, la alusión y lo aludido, vale decir: el concepto y la forma del objeto conceptualizado. Mediante ella, Cassiano quiso rebasar las fronteras meramente referenciales de la palabra, buscando incorporar al poema la dimensión plástica, figurativa, de lo nombrado.

A la primera de las tres etapas aludidas, corresponde lo que del poeta nos dice José Guilherme Merquior: «Cassiano se humanizó, o mejor: ahondó en lo humano, cavó en lo "brasileño" hasta alcanzar las napas sensibles de la conducta universal. De lo pintoresco a lo psicológico; pero psicología de un hombre-entre-otros-hombres; denuncia del dolor contemporáneo»[4]. Un libro, *Um Dia Depois de Outro,* subraya, por entonces, las consecuencias morales de la Segunda Gran Guerra, el vacío que fue devorando el corazón de los vencedores, el drama de un mundo que pudo salvarse del nazismo pero no de sus propios impulsos totalitarios.

A sus *Poemas Murais* (1950) el mismo Ricardo los definió como «un libro de posguerra». Allí se dilata el espejo verbal que precisa los rasgos centrales de una civilización «todavía incapaz de solucionar sus problemas sociales y humanos»[5]. Es la sensibilidad absurda, esa que tan bien examinó Camus, el blanco contra el que una y otra vez embisten las palabras de Cassiano. El escritor increpa a ese mundo que se niega a aprender

[4] *Guilherme Merquior,* Razão do Poema, *Río de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1965, p. 70.*

[5] *Palabras de Cassiano Ricardo divulgadas por el diario* O Estado de São Paulo, *San Pablo, 16 de enero de 1974.*

de su experiencia, que es incapaz de sobreponerse al crimen, que sólo accede a la paz para aprontar otra guerra. Se rebela contra él, es cierto: pero también habla en su nombre. Ricardo sabe que no hay alternativas fuera de la historia. La vida tendrá siempre y únicamente la significación que le concedan los actos del hombre. Con cada existencia tronchada, nos dirá el poeta, sucumbe también el mundo, pues las cosas —entendidas como valores— sólo viven sostenidas e iluminadas por la mirada que las recoge y abriga. O sea que la persona es, fundamentalmente, donadora de sentidos —el privilegiado que hace del mundo un horizonte de comprensión. De modo que estamos aquí, como quería Rilke, para sustraer las cosas al silencio. En esta vertiente ontológica de la existencia humana percibe el poeta brasileño una de sus claves primordiales. El hombre se distingue, básicamente, como ser de relación. El encuentro es el espacio de nuestra plenitud. Con cada uno de nosotros que es arrebatado a la vida, todo aquello que su aliento cordial sostenía, vuelve a precipitarse en la nada.

Quién murió no fue él.
Fueron las cosas, que dejaron
de ser vistas con sus ojos.
Quién murió no fue él.
Fueron los objetos que su
mano dejó de tocar.
Sus libros, su pequeño
perro, están difuntos.
No fue su sangre la que dejó
de fluir en sus venas,
sino el vino que quedó inmóvil
en la botella.
Poema do Amigo Morto

Es esta visión del hombre como forjador de significaciones la que alimentará la cálida idea ricardiana de lo cotidiano. Debiera decirse, en rigor, de las formas que es capaz de revelarnos ese modo de ser que llamamos cotidiano. Porque el empeño con que el poeta ilumina, en cada uno de sus libros, el encanto de los días sucesivos, las múltiples formas de lo diario, nace de una convicción que en él es fundamental: hombre es aquel que cubre y descubre el mundo constantemente; aquel que puede sustraerlo a la opresiva atmósfera de lo previsible, y el que irremediablemente lo vuelve a arrojar a ella por obra de su pobreza imaginativa, del miedo o de su poca libertad. Los pantanos de la monotonía y el aire azul y dilatado del diálogo y el canto: tales son los polos entre los que siempre oscila la vida humana. La *cotidianidad,* entendida como infinita reiteración de un orden circular e insípido, no es otra cosa que el barniz que ahoga en aburrimiento y vacío el cuerpo virtualmente extraordinario de todo lo real, esa zona de inagotable maravilla que puede llegar a ser la vida cuando se logra mirarla con los ojos del asombro o la lúcida inocencia de un artista.

El poeta
con su linterna
mágica está siempre
en el comienzo de las cosas.
Es, como el agua, eterna-
mente matutina.
A Canção Mais Recente

Por eso, el concepto de muerte tendrá en el léxico de Ricardo una acepción particular: más allá de la obvia referencia a la extinción orgánica, a la disolución anímica y corporal, con él remitirá Cassiano al aniquilamiento de la sensibilidad poética, descubridora de los vínculos cordiales del hombre con el mundo, al agotamiento de su voluntad de rebeldía contra un miedo que congela nuestros ojos, paraliza nuestros gestos, amordaza las ideas, sepultando en el olvido y en la vergüenza la capacidad de convivir creadoramente. El miedo, que es ante todo miedo a la libertad, corroe, hasta pudrirlo, el corazón contemporáneo. Huérfano, hace mucho, de padres celestiales, enteramente a merced de quienes detentan el poder de destrozar el planeta, el hombre no tiene otro camino redencional que el diálogo solidario, la convivencia basada en la confraternidad. ¿Pero cómo transitarlo sin derrotar la desconfianza y el odio que nacen de la explotación y el padecimiento? En la creciente, dolida desesperanza con respecto a la viabilidad de esta victoria incomparable asienta Ricardo lo mejor de su poesía. En ella coinciden, extrañamente, un irremediable escepticismo político con una insobornable capacidad de indignación ante la injusticia y la enajenación.

De lo mágico a lo trágico

La poesía de Cassiano no es, como la de tantos, una obra nacida de las efusiones sentimentales fruto de ocasionales arrebatos o de intereses más o menos pasajeros. Por el contrario: la intencionalidad es, quizá, su rasgo sobresaliente. Estamos ante un escritor que, con su producción, responde al estremecimiento profundo con que repercuten en él ciertas ideas. Corren por ella esos indispensables vientos metafísicos sin los cuales no hay densidad en el verso aunque sobreabunden la gracia y el ingenio. No se trata, sin embargo, de un filósofo que se expresa líricamente. Se trata de un poeta. Lo señala muy bien el ensayista Merquior: «Poeta pensador, pero sin abstracciones, que no especula fuera de los objetos, y sorprende el concepto a lo largo de lo diario, de lo sensible y común. Sin recurrir, por lo tanto, a los abordajes tradicionales del poema filosófico, prefiere la rapidez de un *flash,* de una instantánea de la idea en plena conversión con el mundo. Captación de una intimidad donde el lirismo es lo primero que surge, de lo que menos se espera, en la imagen más viva»[6].

La referida intencionalidad del poema ricardiano comienza a insinuarse ya a fines de la década del 40, adquiere transparencia en *João Torto e a Fábula* (1956) y termina consolidándose en las obras siguientes.

Quien arranque, en el estudio del poeta, de *João Torto* y llegue a *Os Sobreviventes* (1971)[7], verá recortarse, con gradual claridad, una dramática concepción de la historia que interpreta a la existencia humana como proceso de deterioro progresivo. Social y moralmente hablando, el hombre es un ser destinado a perderse. Desde 1956 en ade-

[6] *Guilherme Merquior, obra citada, p. 74.*

[7] *La producción poética de Cassiano Ricardo incluye;* Martim Cererê *(1928),* Un Dia Depois do Outro *(1947);* Poemas Murais *(1950);* O Arranhacéu de Vidro *(1954);* João Torto e a Fábula *(1956); Montanha Russa (1960),* A Difícil Manhã *(1960);* Jeremias Sem-Chorar *(1964);* Os sobreviventes *(1971). Gabriela Mistral, Dâmaso Alonso, Angel Crespo, Gastón Figueira y Santiago Kovadloff han traducido al castellano poemas de Cassiano Ricardo.*

lante, las esperanzas que Cassiano albergará en cuanto a su salvación serán cada vez menores. Entiende el poeta que la atrofiada instrumentación de la ciencia ha ido estrangulando la vigencia de los mitos, minando el predominio de un legado cultural esencialmente poético. Sin embargo, en los poemas de *João Torto* palpita, todavía, una esperanza: la de creer que lo mágico podrá volver a predominar sobre lo trágico. De modo que la historia es vista allí, aún, como un proceso reversible, dialéctico, donde las contradicciones que genera la hegemonía del mal son las mismas que permiten alentar las ilusiones del triunfo venidero del bien. No es, entonces, contra la ciencia contra la que se rebela Cassiano Ricardo sino contra la alucinada utilización que de ella se hace. Esa manipulación salvaje, fomentada por una voluntad de dominio tecnocrático y torpemente materialista, está convirtiendo la Tierra en un basural. Ese saldo de sí mismo que es el hombre yace inerte junto a las cosas que se apilan infinitamente en un mismo cementerio de deshechos: la ciudad moderna. [8]

Hacia mediados de los años 50, Ricardo todavía cree, como Ungaretti, que «sólo la poesía salvará al hombre». La humanización de la existencia se le impone no sólo como una necesidad sino también como una posibilidad. Los libros que a partir de entonces se suceden irán, empero, desmintiendo esa esperanza, agotándola. Ya ese mismo 1956, que nos diera *João Torto e a Fábula,* arrojará luego evidencias sombrías del creciente pesimismo de Cassiano. En *O Arranhacéu de Vidro* dirá, en forma terminante, que «la ciencia ha tomado el lugar de la poesía», suplantación que, en la cosmovisión del artista, implica que el diálogo con el mundo (inherente, según vimos, a un vínculo esencialmente poético) ha sido sustituido por el monólogo.

> No hablo de las metamorfosis por derecho, diversión o castigo
> ni de los dioses, ni de las crisálidas amorosas.
> Hablo de la muerte feérica y perpendicular.
> Hablo de la lluvia radioactiva
> que hoy reemplaza a la lluvia de oro.

Sin embargo, Cassiano no dejará de cantar. Cantará cada vez con más fuerza, cada vez con más originalidad. Su canto será triste: «No es la muerte lo que me asusta; es la vida». Pero será solidario en su fuerza y en su lucidez: «¿Qué es el poeta? / Un hombre / que trabaja el poema / con el sudor de su rostro. / Un hombre como cualquier otro / hombre».

La conclusión, finalmente, parece irremediable: el hombre, para Ricardo, es un desterrado de Dios. Mucho más cerca de los griegos que de la interpretación teológica cris-

[8] *Jacques Elhul, en su libro* Technological Society *(1954) escribe que en la ciudad de mediados del siglo XX la técnica se ha convertido en un monstruoso e incontrolable Frankenstein. Por su parte, René Dubos afirma, en 1968,* (So human an animal), *que la naturaleza humana, fagocitada por la increíble capacidad de adaptación a casi todos los medios ambientales, se ha ido acostumbrando a los horrores físicos y psíquicos de la vida moderna. No sólo ha aprendido a vivir en condiciones adversas sino que también ha aprendido a transformar en adversas unas condiciones que le eran propicias.*

«Empezamos a saber —declaró Alfred Kastler, Premio Nobel de Física 1966— que el mundo puede prescindir del hombre. Nuestra especie se destruye aceleradamente, y si un cambio político no detiene ese proceso ya no habrá físicos para estudiar la energía y la materia dentro de cien años, es decir mañana. Por primera vez en su historia el hombre es verdaderamente el árbitro de su propio futuro, desaparecerá o sobrevivirá a causa de su locura o gracias a su inteligencia, tal es la lección que nos da el átomo; aún es posible apostar contra la locura y a favor de la inteligencia, pero el tiempo es escaso» (Diario La Nación, *22 de agosto de 1976).*



tiana, Cassiano se muestra proclive a concebir a Dios como energía vital, como ley inefable y creadora, pero también como estallante alegría primordial. A medida que ve morir en el hombre el amor a la vida, ve morir a Dios en el hombre. La agonía de Dios y la del hombre son, en Cassiano, una misma agonía.

En 1964, el poeta trazará los últimos, frágiles perfiles de la ternura que es capaz de vislumbrar su mirada. Jeremías, protagonista del libro homónimo, tiene 25 años y uno de sus ojos ya es de vidrio. Simultáneamente aterrorizado y fascinado por los progresos científicos y técnicos, Jeremías resuelve transformarse en un oso para poder estar así junto a los únicos seres donde aún siente que está viva la poesía: los niños. La magia, la fraternidad y el asombro ya no tienen, nunca tendrán, otra residencia.

Os sobreviventes, que es, como se dijo, de 1971, constituye un texto apocalíptico. Según él, la vida es hoy una concesión de los señores del mundo en cuyas manos, atiborradas de armas, está el pavoroso destino final de la especie. Este hombre arrancado a la alegría en su doble condición de amenazador y amenazado, es menos que él mismo, un ente absurdo de cuya entraña el terror ha succionado toda capacidad de crear y convivir.

> Entre dos bombas de hidrógeno
> mi corazón palpita sin ningún derecho de opción.
> ¿De qué vale estar aquí?
> ¿Acaso no dependo, apenas de un dolor de cabeza
> en la cabeza de uno de los grandes
> o de la sonrisa de una dama de espadas?
>
> *Estar ou Não Estar*

Al hombre no le queda sino aguardar la hora de su extinción definitiva. Ha perdido su libertad, y con ella la conciencia capaz de despertar su indignación y su rebeldía. Su vida es un hecho arbitrario, un azaroso equilibrio sujeto a caprichos de amos que no conoce y que lo pueden todo. Tal vez convenga recordar aquí que Cassiano fue paulista y que, como tal, sintió directamente los tremendos efectos de una concepción enajenada del progreso. San Pablo es la ciudad brasileña que mejor y más tristemente atestigua las desmesuras a que suele conducir el desarrollo urbano hipertrofiado. El envenenamiento del aire y del agua, la aglomeración desesperante en sus calles y en sus medios de transporte, la inaudita densidad de un tráfico automotor que cubre la ciudad como una inmensa serpiente que se arrastra con una lentitud que sofoca, los violentos contrastes entre barrios lujosísimos y *favelas* malolientes, unidos a la intoxicación de zonas enteras por efecto de los gases fabriles, hacen de San Pablo uno de los ejemplos más claros y estremecedores de esa actitud contemporánea que el psicoanalista mexicano Fernando Cesarman llamó *ecocidio:* la destrucción voluntaria de la Tierra.

La trama del linosigno

La expoliación del planeta es fruto de una actitud omnipotente; resultado, en suma, de un narcisismo delirante que induce al hombre a creerse más y mejor que el mundo, y a presumir que la transgresión indiscriminada del orden natural no afectará su propia sobrevivencia. Este feroz antropocentrismo, tan criminal como suicida, se asienta, gnoseológicamente hablando, en la comprensión del mundo como mero objeto de uso,

en la visión de la naturaleza como un *corpus* regido exclusivamente por leyes que ha impuesto el entendimiento. Ello ha sido posible en virtud de un cambio sustancial de identidad: quien fuera intérprete del mundo, se ha transformado en hacedor de lo real. El hombre del siglo XX se ve a sí mismo como el suplente de Dios.

¿Pero qué clase de entendimiento es éste que le ha permitido al hombre adjudicarse sin vacilaciones los atributos de un poder ilimitado? ¿Qué suelo nutrió esta creciente incapacidad de discernir al otro como otro; esa tendencia a concebirlo todo como subproducto de una lógica racional?

Al postular que la estructura de la naturaleza es matemática, Galileo afirmaba, al mismo tiempo, que el enigma de lo real es resoluble, ya que su índole coincide con los recursos de que dispone la razón para interpretarlo. La clave del espacio exterior pasó, entonces, a estar en el espacio interior. Quien deseara saber cómo eran las cosas que se veían, que mirara al ojo que las observaba. El siglo XVII asentó las bases de una epistemología a la que todavía estamos pagando tributo. Su tesis primordial, que es, a la vez, la más petulante de sus tesis, pretende que la lógica del entendimiento gobierne arbitrariamente la del mundo, y supone que la obsecuencia y el servilismo de la naturaleza hacia el hombre serán infinitos. Se establece así, entre las leyes de la observación y las que son inherentes a lo observado, un vínculo de dependencia en favor de las primeras: conocer significará dominar, saber querrá decir estar en condiciones de sojuzgar, y el progreso será homologado a la pura explotación. Desoída, y más que desoída, devastada, la Tierra es hoy un receptáculo de órdenes, el territorio de una cadena de abusos monstruosos practicados en nombre de una concepción de la vida que esconde, detrás de sus eufemismos tecnocráticos, los impulsos de una sensibilidad criminal.

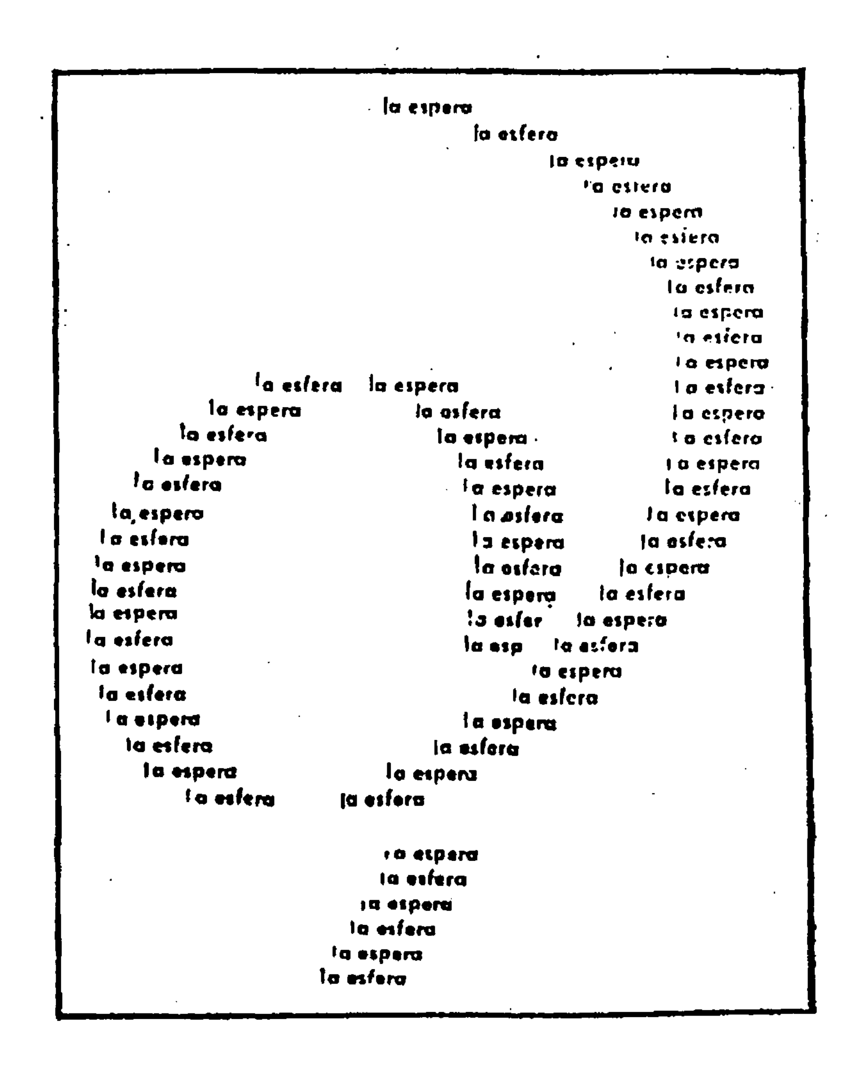
Cassiano Ricardo comprendió profundamente la médula de esa lógica del avasallamiento que sirve de apoyo a la destrucción contemporánea de la vida. Vio, por ejemplo, hasta qué punto constituía una negación radical del espacio exterior, de la realidad de ese espacio. No se le ocultó nunca a Cassiano la insuficiencia epistemológica y ontológica de los criterios causalistas que gobiernan nuestro sentido común. Supo muy bien, como subraya Fúlvia de Carvalho Lopes, «que no es así como funcionan nuestras facultades mentales y nuestra memoria. No es así como retenemos o reproducimos de memoria un paisaje. No es en el espacio plano ni en perspectiva, ni a lo largo de la línea recta donde se ejercen la memoria y el proceso de creación. Nuestra mente, y es Paul Chauchard quien lo dice, nuestros mecanismos mentales no son lineales; la asociación de ideas no se produce linealmente, como se pensó, sino ''multipolarmente'', ya que el tejido de la mente es una red de mallas, huecos, cruzamientos» [9].

Consecuentemente, en un orden teórico, con algunas enseñanzas esenciales del surrealismo, la psicología de la forma y la poesía concreta, Ricardo se empeñó en el rescate de una dimensión de la sensibilidad humana más honda y decisiva que la propuesta por la lógica formal. Especialmente a partir de los años 60, ese empeño alcanza a tradu-

[9] *Fúlvia de Carvalho Lopes,* Dimensão Espaço, *artículo publicado en el «Suplemento Literario» de* O Estado de São Paulo, *San Pablo, 28 de julio de 1974.*

cirse en propuestas estéticas novedosas y bien meditadas. Una de ellas, sin duda fundamental: el *linosigno,* que aparece por primera vez en *Jeremias Sem-Chorar.*

El linosigno reemplaza al verso, y rastreando su origen, Silva Ramos logra brindarnos una interesante descripción de su naturaleza. Para explicarse, el crítico recurre a dos ejemplos de *Jeremias:* «Gagarin» y «Traslación». El primero de los textos sugiere una astronave que gira alrededor de la Tierra; el segundo, un ascenso al espacio. Pero la sugerencia no sólo es verbal pues no sólo brota de lo que las palabras dicen, sino también, y casi principalmente, de lo que las palabras *hacen.* Veamos el texto de «Gagarin»:



Se trata, anota Silva Ramos, de dos poemas *en forma de,* o sea, de poemas-figuras, "carmina-figurata". Pues bien, los poemas-figuras más antiguos llegados hasta nosotros pertenecen a Simias de Rodas, pero ello no indica que sean de origen griego. Se supone que surgieron en el Asia Menor o que vienen todavía de más lejos, y que ingresaron al imperio griego con la invasión de Ciro y la influencia oriental sobre la escuela de Alejandría. Entre los modernos, son famosos los ejemplos de Apollinaire, Huidobro o Dylan Thomas. En el Brasil, el linosigno ricardiano tiene también predecesores en Fagundes Varela, Mário de Lima y Hermes Fontes. Sucede, empero, que en los ejemplos griegos de métrica era observada, tratándose, pues, rigurosamente, de versos; y esta tradición fue, de modo general, respetada. Pero hay también casos, como el de *Labirinto de Penhafiel* (que es, a su vez, imitación de ejemplos europeos) en el que el poema no se compone de versos, siendo exclusivamente gráfico. Se sumarían a esos casos las constelaciones de palabras (entre amplios claros) de Mallarmé, en la pionera lección de *Un Coup de Dès.* Son esos no-versos, para empezar, lo que Cassiano denomina, en su propia poesía, linosignos;

y es evidente, por el análisis de "Gagarin" o "Traslación", donde la posición de las palabras es dictada por la forma del poema, que no se trata de versos. Hay, a partir de allí, una diferencia de punto de vista: Cassiano dispone sus líneas en la página según un criterio exclusivamente gráfico (y semántico), mientras que el verso, en su pureza, no es solamente gráfico, sino que obedece, en todo caso, a un ritmo auditivo, regular o no. Pues bien, el linosigno de Cassiano se independiza, en su intención, del ritmo auditivo, y eso lo caracteriza y diferencia.

La autonomía ganada por el linosigno con respecto al ritmo auditivo, unida a la relevancia que cobró el aspecto gráfico de la transmisión del mensaje, fueron recursos mediante los cuales Cassiano trató de reconquistar para la mirada, atributos hasta entonces monopolizados por el oído. De hecho, ya las mismas raíces teológicas de nuestra cultura occidental resaltan la preponderancia de la palabra sobre la imagen. En oposición al dios que se ve (grecolatino) está el dios que se oye (judeocristiano). Conste además que, durante toda la Antigüedad y la Edad Media, el dominio de la palabra escrita fue patrimonio de minorías, hecho que, en lo que atañe a la transmisión del conocimiento, otorgó a la lectura efectuada en voz alta una función mediadora decisiva. Las mayorías iletradas que desearan saber, debían oír. Y la inflexión de la voz de quien leía tuvo una importancia primordial en el modo de acceso al sentido de lo escrito por parte de quien escuchaba. Las pausas, subrayadas por los signos de puntuación, dan cuenta de la perfección alcanzada en el arte de leer con la voz.

La creación de la imprenta, unida a la alfabetización creciente de las masas, fue modificando los hábitos de lectura, al punto que leer terminó siendo una operación solitaria y silenciosa. De este modo, se fue perdiendo lo que Julio Cortázar llamó «el sentimiento oral de la literatura». Curiosamente, la preservación histórica del verso, entendido como estructura rítmica, atestigua la sobrevivencia de criterios de lectura típicamente orales que, con el tiempo, fueron transformándose en un práctica cada vez más infrecuente. El linosigno de Cassiano trata de reflejar, precisamente, hábitos de lectura que son contemporáneos, es decir, una concepción del modo de leer que es sobre todo visual, y en la cual la función expresiva del espacio gráfico pasa a desempeñar papeles tradicionalmente cumplidos por la entonación y la cadencia de la voz.

Por lo demás, la nuestra es una cultura que, en términos comunicacionales, ha vuelto a adjudicar a los ojos un carácter central. El mensaje hoy se dirige, ante todo, a la mirada. La imagen ha arrebatado al lenguaje verbal todos sus viejos privilegios. Este es, respecto de aquélla, complementario. Cabe decir, en tal sentido, que el linosigno refleja esa reversión de valores, la testimonia y la ejemplifica. De modo que con sus nuevos recursos formales, Ricardo trazó, no cabe duda, una crónica lírica de las alternativas que hoy definen aspectos fundamentales de la relación del hombre con la palabra.

Santiago Kovadloff

Tósigo ardento*

Exim Annaei Lucani caedem imperat. is profluente sanguine ubi frigescere pedes manusque et paulatim ab extremis cedere spiritum fervido adhue et compote mentis pectore intellegit, recordatus carmen a se compositum quo vulneratum militem per eius modi mortis imaginem obisse tradiderat, versus ipsos rettulit eaque illi suprema vox fuiterese.
TÁCITO

Para
María del Carmen Marí:
The nobleness of life
Is to do thus Embracing: *when such a mutual pair*
And such a twain can do't, in which I bind,
On pain of punishment, the world to weet
We stand up peerless.

I

SALIENDO de la niebla en el frío

de una mar triste
flotan los grandes balnearios.
Las largas pasarelas de madera
se pierden como en un espejo
empañado
Sillones solitarios toldos a la deriva. Y

escuchas
el romper de un oleaje
antiguo.

La proa de una barca
se balancea solemne en la blancura. Recuerda el viejo
automóvil de mi abuela —Finales de un Verano, los
primeros
fríos, al atardecer; unos hombres
ciegan con tablachos puertas y ventanas

* Tósigo ardento *fue publicado en 1985 en una edición malagueña puramente artesanal —y bellísima— de pocos ejemplares que no alcanzaron la distribución. Es, por lo tanto, un texto prácticamente inédito, o al menos al que jamás ha tenido el público posibilidad de incorporar a sus lecturas. (R)*

en el caserón de la playa. Y el coche, negro, inmenso,
magnífico, como una embarcación
fúnebre — silencio de fotografía: Todos
subimos. Veo alejarse la playa por la ventanilla el viento mueve las palmeras.

Mientras
envejezco. Unas

muchachas pasean
con pies desnudos por la arena, abrigan
sus cuellos con sus brazos
en torno del jersey. Las oigo
reir. Sus rostros
se pierden en la niebla. La olas rompen
lentamente. Como lisos
animales moribundos
crujen los embarcaderos.
llega
con el ruido del mar
la música de unos altavoces
lejanos, una pista
de coches de choque.

Terrazas
de playas solitarias,
con el vaso en la mano

Siempre has sido
nocturno. Por eso amas
Istanbul, suntuosa, y amas Venecia,
y la madrugada de New York, coches
de policía en la lluvia.
Sí,
Recuerda: el Atlántico en la soledad de los muelles,
el chapoteo en los pilares mueve el agua
cadáveres de ratas, las
luces

como un tren fantasma
de un trasatlántico alguien cruza

por el suelo mojado, con
botas de agua, en el silencio
helado, al fondo
de enormes puertas metálicas

Como ahora se pierden

sobre la mar quieta
los grandes balnearios destruidos,
sus largas pasarelas misteriosas.

Damas fosforescentes pasan lentas. Las gaviotas
pasan al otro lado de la
niebla. Las patas de la mesa
se clavan en la arena,
rompen conchas. El

Mundo se derrumba. Ah,

maravilloso. Veremos una caída memorable.
Contemplándola, afirma el gesto da
una
propina.

La hubiera dado aquel
niño que iba en el automóvil de tu abuela,
la playa alejándose
las palmeras brillando con el viento.   Deja
pasar la noche, bebe,
escucha
la mar que
rompe
contra los balnearios destruidos.

Al otro lado de estas aguas
Alejandría, Esmirna, el Sueño de Alejandro, callejuelas
sucias
de algún puerto.

Y

oye esa musiquilla que viene
desde los altavoces de una pista
de coches.

Una vieja
y dulzona y
estúpida
canción.

Alguna noche, en Piazza
San Marco, contemplando
su esplendor,
imaginaste
aquel era el lugar
perfecto
para acabar tu vida. Sí, ahí, la última botella,
las orquestinas
tocando, pasan japoneses y adolescentes
bellísimas,
la sombra de Ezra Pound.
Sí, pero
no en Invierno, pensaste,
aunque sería más honorable, sino
una de esas
noches asombrosas de final de Verano
entre cientos de turistas, un vals ramplón,
tu memoria es como la cama de una puta. Y, tú,

uno ya con la grandeza
de la Piazza,
van haciendo su efecto los somníferos,
irías viendo desdibujarse las columnas, las cúpulas
de la Basílica, apagándose en tu cabeza

la música, las voces. Pensarías
quizá, Las
Meninas, The Winter's Tale, María Callas, tratando
de mantener un gesto
orgulloso.

Mientras

los palacios se borran, el agua
pudre los cimientos, las piedras cubiertas
de verdín.

Por

Dios, déjalo! Todos se han ido!

Y levantas
ante el esplendor de la Luna
esa otra Luna de tu desasimiento

Hay luces en la niebla.
Lejos. Como perlas.
Pasa la mar su lengua. Pasan
mujeres de oro y automóviles
fascinantes. Oyes
una canción de las que llaman
españolas. Las luces de una noria. Apuras
tu copa.
Besarías
a la Muerte en la Boca.

Algunas parejas
se
abrazan, ¿como fantasmas
en la niebla de las pasarelas.

Nada
tienes.
        Esa arena
que tomas en tu mano.

Existió una mañana

—los palacios se reflejaban en el Gran Canal
como joyas tiradas en una sábana de seda—

                    yo recorría los salones
de uno de esos palacios.
Estaba lleno de turistas,
asombrados del lujo;
                    una —supongo— profesora
monologaba ante unos chicos
sobre cierta tela.
Miraban
no ya como si aquello
fuera el pasado (incluso
yo, a quien tanto consuela esa belleza), sino
como signos
indescifrables de otro mundo.
Pensé que aquellos techos y pinturas, aquellos
muebles y objetos
preciosos, aquellas ropas, todo, alguna vez
fue elegido por alguien (alguien cuya vida
casi ni imaginar podemos)
porque era el decorado natural
de su vivir.

Nosotros deambulábamos por un acuario muerto,
pedazos de un sueño abandonado
ya sin ninguna relación
con nuestra vida.

                Y pensé en las Stanze
del Vaticano,
creadas para gozo de un gran Papa
                                Él hubiera
estrellado su copa contra un fresco
en una noche deliciosa

Y Rafael hubiese decorado de nuevo esa pared,
y quizá aún mejor.

Ahora esa belleza
era algo que debía
ser vigilado, protegido, gloria
irrepetible, extraña,

que moría
en los ojos
de quienes ya no pueden concebirla.

Pero quizá esa fuera
mi suerte. Ver el final.
Y como esa belleza
la soledad de mi memoria.

Y es por eso
que no debes temer
la muerte. Ni siquiera
la imagines honorable,
orgullosa, engastada
en esa joya espléndida
de la Piazza.
Puede llevarte un día
entre los hierros quemados
de un coche. O mueras solo en un hotel. Toma un puñado

de
arena. Está húmeda. Es como tomar
una huella en la mano. Escucha

el chapoteo del agua
contra los pilares.
Solemnes, abandonados, en la
niebla,
flotan los grandes balnearios.
El rumor de esa mar
que rompe, oscura; casi

comprendes todo. Estás bebiendo
contra un fondo de luces nimbadas por la niebla
de una pista de coches
de choque. La Muerte baila para excitarte
en una pista de cemento una canción
estúpida. Pasan
niñas que son abismos.

Ah, escucha. Son los remos
de las naves griegas. Oye

el zzzzzzzzzzz de las gaviotas
al atravesar

la niebla.

Cielo de carne

húmeda.
El mundo se detiene.

Dioses
del suicidio.
Luna violenta de Vivaldi.

II

Si esto solo

hubiera permanecido Si no leyésemos a
Homero,
Virgilio, Tácito. Si ninguna

ruina
hubiese llegado a nuestros ojos

bastaría

esta columna,
solitaria en el borde del promontorio,

con la altura justa para que un hombre
la use como descanso, y al frescor de los pinos
contemplando el paisaje
deje volar sus pensamientos.

Columna en el sol de la tarde
inmensa de Sicilia. El paseante
se detiene asombrado.

Todo es locura fuera de este ámbito.

Y apilamos unos leños
junto a ella, e hicimos una hoguera,
y mirando el fuego bebimos vino
y el poniente como un pavo real
fue cerrándose solitario y lejano
al fondo de las aguas. Alguien entonó
versos de la Iliada, exaltando
un desafío y el valor de unos hombres
ante sagradas puertas.

Cómo
calentaban
el corazón cómo
revivían
la emoción más antigua,
la de la fama, la sangre y la victoria.

Un perro
que bajaba del monte
se acercó. Le tiramos
un pedazo
de pan.

La columna
se recortó en la luz
de una grandiosa noche que ascendía.

Sí. Esa claridad.

Decidida por alguien
contra el mismo Destino.

Nos tumbaremos junto a ella,

a mirarla
y a lamernos las heridas.

y III

Shakespeare salvó por poco
la
cabeza. Es algo
en lo que debemos
reflexionar medirnos
cuidadosamente
el
cuello.

Después

viaja. Conviene
(sin embargo) —mientras discurre
como un ciclorama
el paisaje— conviene
meditar mucho aquello
que Montaigne escribió: La necedad es amo

tan implacable
que no sólo corrompe mi
juicio, sino
también
mi conciencia.   Y
Oh, sí Mundo, pasa!

Stendhal se sentó en este
café.

                    (acaso
aún no se ha sentado
Stendhal
en
este
café) Recuerdo una noche era Invierno la
luna era una diosa solemne.
                              Brillaban
las puertas del Florian
como mariposas de oro en la niebla.
Estaba yo bebiendo lentamente
cuando entró una pareja y tras de ellos
un perro.
        Se sentaron
bajo una de esas pinturas agradables
de Casa y Carlini. Un camarero
vino y sirvió café, unas pastas.
Se retiró. Y al poco rato
apareció llevando una escudilla
de plata, llena de agua,
y la dispuso junto al perro.

Ese esplendor no se improvisa.
Como los ojos de los niños limpiabotas
de Istanbul, como la lepra en El Cairo.
Saber que un fin de mundo
no es más que la vana repetición
de ciertas desventuras ya sabidas,
y jamás con interés superior al de un servicio
crepuscular y perfecto.

Bien.
Shakespeare salvó por poco la
cabeza. No lo olvides. Es algo que debemos
tener siempre
presente. Aprende
a sobrevivir. Siempre
ha valido
poco
nuestra cabeza.

Recuérdalo.

Recuérdalo

mientras pasan las góndolas
como labios de la Muerte mientras pasa tu vida
y la reconoces en algún
fragmento
pasan

aves la niebla. La mar rompe
contra los muelles. Y

nada significa
nada, la historia
carne podrida,

ah, y tú,
bebedor solitario

que lo ves todo
ah, tú
que sabes el final
Contemplas
en la luz del crepúsculo
fachadas serenísimas, ves sobre la Dogana
apagarse el oro
del mundo, la Fortuna de pronto quieta
en el silencio de los vientos, notas

cómo se hunde la ciudad

has visto el tiempo en las aguas.
Y lo que amabas, lo que respetabas, flota
como desperdicios en el oleaje.

Piensa en Shakespeare.

Recuerda qué hermosa es esta Piazza
para morir.
Sin conocer a nadie. Una de esas magníficas
noches de Verano, las orquestinas tocan todo
está lleno de gente

desconocida. Unos somníferos.
Y alcohol.

Mientras la luna pasa
y ves desvanecerse la belleza.

Dirían, luego: un
extranjero, sí, quizá el corazón. Antes de hacerte la
autopsia.

Qué encontrarán.

Calles que ciegan al viajero rostros
de mujeres

La
noche es una locura. Tiene
brillo de espejos. Sientes

cómo el alcohol es uno
con tu cuerpo,
te hace perfecto como un verso de Virgilio.

Todos
los que fui han ido
muriendo en noches
así. Apuras

el último
trago, sales, notas el frío en la
cara, pasa un taxi

Después está el desierto. Rimbaud lo atravesó.
Sí, Rimbaud, aquel enfermo atroz.
Defendiendo
su cinto con monedas.
Yo lo recuerdo, entrando al Jeu
de Pomme, en la salita
de la izquierda, en la tela
de Fantin-Latour. Ah, una
de esas noches orgullosas,
juntos los amigos, bebiendo, soñando
con la gloria, al lado de Verlaine,
luna de aquellos cielos.
Ah el verso que no moriría.

Tiene los ojos idos. Quizás es la noche
del célebre Merde
pour la Poésie.

Posa —creo—. Sabe
que otros como él visitarán ese retrato
con los años.

Verlaine brilla.

Ése merde
aún le parece
fe en la Poesía. Él la ha visto
perderse, mientras acaricia una copa verdosa la ha visto
borrarse en la
niebla de un sucio callejón, como
una
puta que
se retira
cansada.

En
la noche vidriosa
beben.

Pienso
en
dos acontecimientos
posteriores:
Ernst Jünger
contempla
desde una ventana del Majestic
París apagado. Sea cual sea el vencedor
en esa guerra que
tras los cristales empañados

Se acabó.
Una cabeza
que había ensanchado los límites
de la inteligencia, el valor, la tolerancia,
muere. En un espejo
lleno de sangre
se contempla
satisfecho
un indeseable. Tiempo

de asesinos, había soñado
el joven de la tela que comento.

Y años
después, en un pueblo pequeño
de EE.UU. un ex-soldado
entra
en un snack, lleva dos rifles, una
pistola, empieza
a disparar contra la gente, no
selecciona, mata
a veinte. Deja de disparar
cuando ya nò le distrae.

Bien. No hay que
llevarse
las
manos
a la cabeza.
Es
normal sucede.
Y quizá de todos
los que allí comían, puede que solamente el asesino
guardara en su corazón algo de vida, quizá era el único
con quien podrías sentarte
a beber

La televisión informó de ello
inmediatamente. Pudimos ver los cuerpos.

Tiempo
de asesinos.

Cuando las luces de las avenidas
brillan como un chasquido en las aceras mojadas.
Y pasan automóviles
bellísimos damas
de poderosas
miradas.
El viento viene lleno de cristales,
arrastra miembros,
fetos atrancan los desagües,
y en New York asoman con la madrugada
sacan su cabeza por
agujeros en las avenidas
seres de ojos blancos y sin pelo.

Los que han de sobrevivir.
No
Rimbaud, que posó esperándolos.
Ni Verlaine, sombra inaudita
de la luna.

Ved los seres albinos,
habituados a los desperdicios,
sus animales fríos como jabón.

Eso es cuanto quedará.

Eso.
Y la Esfinge.

Muchas veces he leído
en la admirable VIDA DE POMPEYO,
su muerte. Y a esas páginas
insuperables me remito.
Pero insistiré sobre una imagen:
cortaron su cabeza, conservándola
para comprar favores
de César, quien
despreciaría la ofrenda (y apartando
su
rostro, lloró,
dice Plutarco).
Quedó tirado el cuerpo en una ciénaga;
su liberto, Filipo, lavó los restos en el mar
y con unos maderos de una barca
erigió la pira funeraria.

Entonces alguien se acercó,
alguien que en su juventud había sido
soldado en las Legiones de Pompeyo,
y en nombre de esa gloria veló el fuego
hasta que el más grande de los capitanes
fue ceniza.

Quizá estos versos
repitan ese gesto,

                    y velen
otro cadáver:
el del Arte.

Porque sólo esas cenizas.

La madrugada tiene un brillo
lunar
      de desesperación.

Sí, escucha.
Cuidado con tu cuello.
Shakespeare lo
salvó
por
poco.

                    La noche
es hermosa, divina.
Tampoco importa mucho
que una Civilización
se hunda.

José María Alvarez

Sobre *Museo de cera*

El resto es literatura.

Paul Verlaine

Museo de cera es un libro trágico. No empieza bien y acaba mal. Ya en su primera página, el poeta se apresura a advertirnos que un dios nos abandona como a Antonio, a través de una transcripción completa de un poema de Cavafis. Seguidamente, tiene a bien recordarnos, con Villon, que es un burdel el lugar donde tenemos instalado nuestro Estado. Sigue con Hölderlin, el dulce y maravilloso Scardanelli, a quien su lucidez condujo a la locura. Con Peter Weiss entramos a un manicomio donde se va a celebrar un drama. Con Cernuda, finalmente nos impone el hecho de hundir todo, salvo esa suprema derrota que aún se atreve a incendiarnos, con su luz terrible y sorda, en el instante de la desesperación.

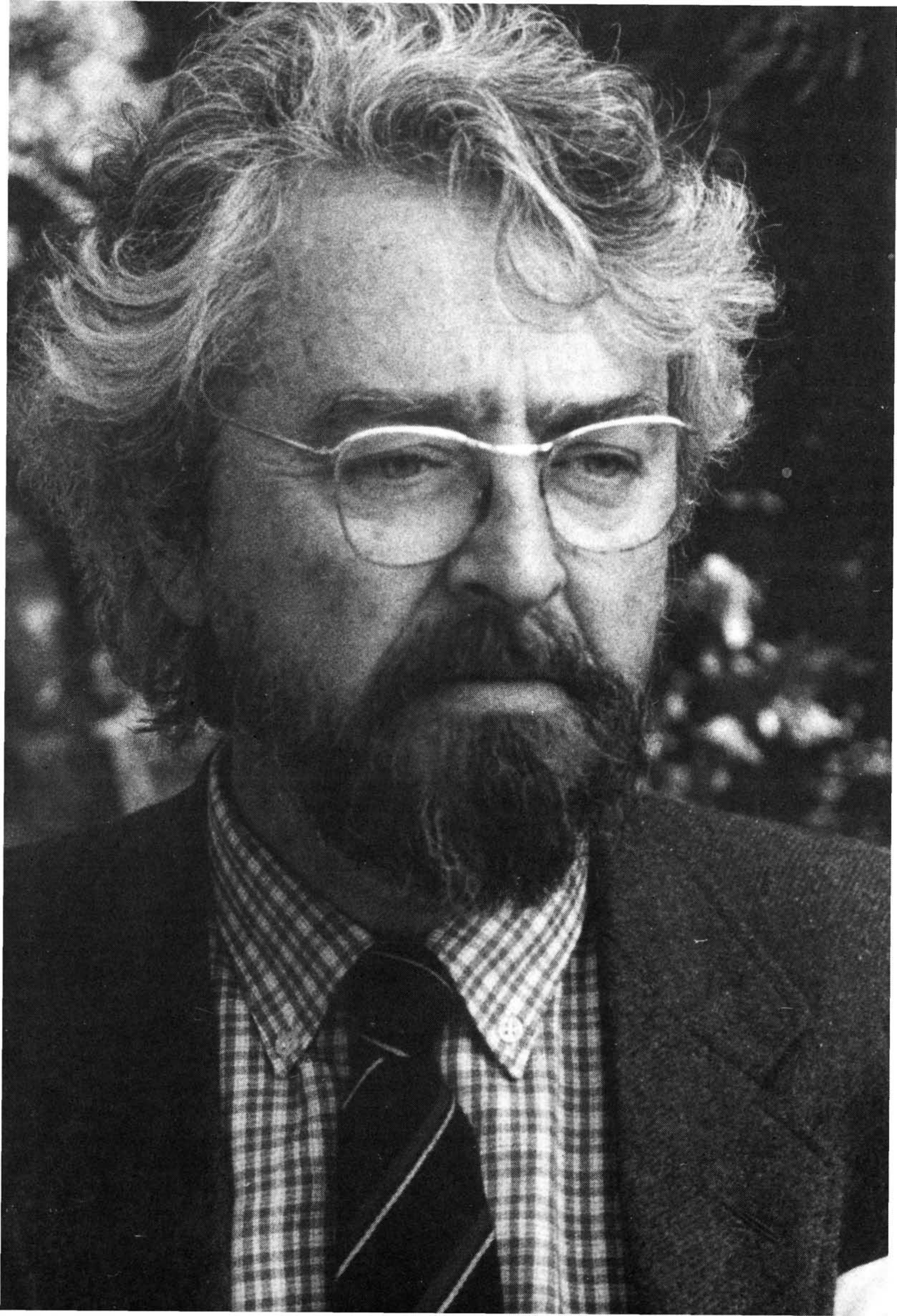
Después de esta constatación inicial u obertura dramática con citas de sus maestros, no podríamos esperar de Álvarez la disyunción de una obra ingenua, optimista, gozosa. Y en efecto, después de leído *Museo,* sabemos que dicho libro es el despliegue «construido» de una desesperación que se contiene y que tan sólo al final se atreverá a estallar de modo fulminante y definitivo. El final feliz, por tanto, no existe en *Museo.* No se encubre la dureza de la verdad con falsos cortinajes de tímidas, veladas o sinuosas palabras. El eufemismo no existe en un libro que termina con la afirmación:

Beber la última copa
A la salud de Billie Holliday

Y esperar a que la policía
Tire la puerta y me sorprenda
Muerto.

Dicha frase ilumina el punto más alto de la desesperación del poeta, y coincide precisamente con su momento final, quizá su Hora Alta. Es éste el momento de última recapitulación, de éxtasis o catarsis de la tragedia desplegada. Es el punto más alto y glorioso de la derrota, que el artista sublima, engrandece e ilumina con el esplendor del arte y en el que aún se puede permitir el lujo de brindar a la salud de la maravillosa Billie Holliday, con una copa inefable, en la compañía fiel de entrañables, queridas y pasadas imágenes.

Nada, pues, de adormidera, final feliz, coca, sedante, sino todo lo contrario: tensión, tragedia, provocación, pugna íntima, desafío. De los paraísos artificiales, Álvarez niega los que adormecen, en tanto que enaltece los que afrontan, desnuda, pura y limpiamente, la lucidez. No es inmoral al mostrarnos la belleza terrible de una muerte voluntariamente aceptada, sino que, inversamente, constituye la aceptación desnuda de este hecho un punto de suprema autenticidad moral. No es ahora el momento de



hablar, como le gustaría quizás al poeta, de «Cuál es el precio de la lucidez». Solamente de constatar que lo inmoral sería ocultar la tragedia tras el efecto sedante de un veneno. El mundo no marcha a las mil maravillas en el corazón de quien sufre y potencia, hasta su límite, las contradicciones de su época sin necesidad de un sonámbulo escape en la evasión cotidiana de una pantalla.

Esa Hora Alta —que tan brillantemente aparece expresada por Borges— define a la perfección, a mi modo de ver, ese instante de luz en que en *Museo* congenian la realidad y el deseo. Es, así pues, el instante de conjunción suprema entre la tierra de la Barbarie (Realidad) y la tierra del Humanismo (Utopía).

Hay una doble visión, *parcial* y *total,* de dicha Hora en *Museo.* La visión *parcial* es aquella en que el poeta logra entrever un ápice del Esplendor, de la Maravilla, a través de pequeños momentos inefables. Son instantes de luz que sitúan al poeta en el centro gozoso de la realidad, momentos maravillosos en que el cuerpo de una mujer, una copa perfecta, la dulzura de un momento alejado de toda angustia o miedo y la contemplación serena de la belleza, nobleza o amistad bajo cualquiera de sus formas, le hacen entrever algunos rasgos de la felicidad mientras le alejan, siquiera unos instantes, de la miseria cotidiana.

Característica esencial de estos momentos es, por desgracia, su naturaleza efímera. Su prolongación, ininterrumpida e indefinida en el tiempo, crearía ciertamente una vivencia gozosa y no problemática de la realidad.

La Hora Alta es, entonces, efímera, y está esporádica y azarosamente repartida en tímidos momentos. Una conciencia despierta como la de Álvarez no puede dejar de convocarla a cada instante, a favor de su propio deseo. Su plenitud y su perseverancia en la belleza son un talismán cuya magia el poeta intenta prolongar, en extensión e intensidad, sobre el tiempo.

Pero la Hora Alta tiene también una versión esencial, *total,* en el sentido de que simboliza el instante supremo y final de una vida que recibe de ella un sentido y signo de mágica grandeza.

Esta versión *total* de la Hora Alta se nos muestra como hermosa y deseable porque asienta al hombre en el corazón de una embriagadora aunque instantánea felicidad. Es el instante supremo, de apuesta definitiva con el vacío y la muerte para vencer, como en un Brindis inefable, la Barbarie.

Su decoración no puede dejar de ser, en un poeta que tiene tendencia a engrandecer las cosas con un signo de nobleza, de una peculiar fastuosidad. La pinta —quién si no— Leonardo, iluminador de horas tan altas. Está habitada de balcones, estandartes, leopardos, cuerpos amados, orgullo, sueños, racimos de luz... Incluso, en su seno, ni la dulce melancolía falta: una vaga insistencia en el pasado lleva a Alvarez a hacernos entrever en lejanía sutil unos imborrables y lejanos rostros de la infancia.

En esa Hora, la tarde siempre cae. Va camino de su destrucción, que es su victoria. Su esplendidez es mágica. Las banderas avanzan desplegadas. La carne entregada en el combate es semejante a una joya.

En esta hora bellísima, que se nutre de la desesperación de tener que compensar el naufragio global de una vida por la plenitud suprema de un instante que justifica nuestro

absoluto desamparo, el poeta puede arrostrar un hermoso gesto de grandeza si se atreve, como Álvarez, a ejercer el Desafío, es decir, a dejar su «No» clavado en la punta de las lanzas enemigas. Esta imagen, de naturaleza bélica, no hace sino aumentar en nosotros la violencia, el riesgo y la tensión de esta hora fugaz, y es obvio que haya sido acuñada por un poeta que busca apurar la copa de lucidez y belleza hasta el último trago.

Creo que esta Hora tenemos que calificarla, sin duda, de mágica. Su magia es doble; por un parte, justifica y vence, en un breve instante, la mediocridad y la Barbarie de la vida humana; por otra, es la hora encendida en que somos capaces de llegar a una lucidez central, aquella en que el protagonista, en un gesto de evidente heroicidad, ya no está afectado, es intocable, mágico. Dueño de su Sino, al que ha afrontado sin ambages, lo asume con la grandeza de quien preside la realidad pues está mágicamente situado más allá. Rey de su entusiasmo, el hombre se entrega, invicto y consciente, al desenlace.

La Hora Alta es también una hora crítica y clave en el sentido de que se constituye como frontera entre dos realidades sucesivas temporalmente pero esencialmente disímiles y encontradas: antes de ella, está un oscuro destino que, padecido traumáticamente, ha conducido a este momento cumbre a través de una desesperación progresiva e inevitable; después de ella, en cambio, al protagonista sólo le aguarda la aniquilación, la Losa, la nada, tras esa aceptación soberbia e iluminada de su Destino humano.

Antes de que la Hora se muestre, el poeta estaba dominado por la realidad, gobernado. Después, la realidad está bajo el signo que el poeta le impone, a pesar de que esta realidad sea la mismísima nada. El poeta está ya en el centro de su Sino, aunque paradójicamente haya sido aniquilado.

Hay que decir finalmente que sólo a través de esta versión *total* de la Hora Alta es como Álvarez, en su entrega plena a su propio sino, ha podido efectuar una auténtica *lectura del esplendor.* Ha sido necesario el instante supremo, su luz calcinada, para que en una sola y fugaz Lectura haya comprendido el por qué de su drama: la Realidad y el Deseo, el Humanismo y la Barbarie sólo son reconciliados a través de la muerte. La vida humana —y esto no es Etica, sino Tragedia— en su contingencia, en su miseria, en su Barbarie, no es la tierra del deseo. Y más allá es la nada.

¿Qué nos puede extrañar, entonces, que los dos más extensos poemas del libro, situados significativamente hacia el final, terminen, de modo respectivo, con las siguientes palabras: «Losa», «Muerto»? Y es que ésta es la palabra de la desesperanza, el esplendor iluminado de la Hora Alta.

La personalidad de Álvarez reúne, como una de sus características esenciales, la de poseer una notable cultura —y la de amarla—. Este es un hecho claramente detectable en *Museo de cera,* y constituye una forma de enriquecimiento de su universo poético. A veces, incluso, exige un conocimiento, una complicidad cultural por parte del lector, al ser indispensable para la plena comprensión del poema la posesión de ciertos datos sin los cuales, conceptualmente, queda desconocido en algunos aspectos.

Aunque hemos de alegar, en su favor, que la belleza formal del texto —y fundamentalmente su música— deja siempre en el lector una positiva onda poética. Y es en esa entrega de belleza donde el poema, a pesar de la exigencia que en determinados

momentos plantea en lo cultural, se salva, inundándonos de un lenguaje exacto, hermosamente trabajado y sumamente nuevo que nos mantiene interesados, aun en los casos de difícil comprensión, en el texto.

Como Góngora, Cernuda, Cavafis o Borges, Álvarez quizá tendrá siempre su público, pues su gesta es, sin duda, una gesta que con todo su «montaje» culto y lujoso, y el aparato de citas y referencias culturales (lo cual sería una lectura muy válida también y muy posible de *Museo)* nos resulta en numerosos aspectos de una ternura, transparencia y clarividencia sorprendentes.

Y además quizás es en ese matiz exigente y cultista de *Museo,* donde anida su carácter polarizado, referencial, simbólico y sugerente de una vasta realidad que de otro modo sería abarcable con menor intensidad. Así, es gracias a este carácter cultista, a este ambicioso montaje a base de transcripciones de poemas enteros, citas, títulos, collages, dedicatorias, frases de tipo coloquial, y sobre todo a esa enumeración ininterrumpida de personajes, hechos, fechas... como Alvarez puede perfilar un auténtico *Museo* soñado. La diversidad, el lujo, la grandeza, la miseria e incluso la muerte que encontramos en un museo de cera, están en este libro: la hábil y brillante selección que el poeta obtiene a partir de una vasta y compleja realidad, la decantación de un auténtico y nuevo museo literario en el que tiene cabida todo material que el poeta considere conveniente.

De este modo, es como vemos que se puede unir una referencia musical (clásica, tango, jazz), literaria (fragmento de una obra, anécdota, biografía, dato), plástica (de Modigliani a Rousseau, de Leonardo da Vinci a los cineastas Stroheim o Sternberg) a un paisaje o anécdota vividos, a un rostro de mujer amada, a una ciudad, un vaso de vodka, la presencia del alcanfor, un artefacto, caja parlante o engendro contemporáneo.

Todo lo anteriormente dicho debemos matizarlo, sin embargo, y añadir que la cultura, o esta actitud cultista del poeta ante sus materiales, es sobre todo un procedimiento del que se sirve para hacer una lectura de sí mismo. Hay, pues, un diálogo consciente establecido entre sí mismo y esa proyección de sí mismo en la cultura, que le ayuda a efectuar una profunda lectura de sí, a perfilar su personalidad y su cosmogonía vital y poética a través de un complejo mundo histórico, biográfico y cultural iluminado por una actitud pasional ante el arte y la cultura, pero siempre desde una perspectiva de enriquecimiento —y esto es fundamental en Álvarez— liberadora.

Es evidente que hay, en *Museo,* la presencia capital de algunos elementos propiamente barrocos, a pesar de que no podamos considerar nunca, sin riesgo de haber cometido un grave error, que la «escritura» de esta obra sea barroca en el sentido que, por ejemplo, consideramos barroca la obra de Góngora.

Pero es innegable que tanto la riqueza y profusión de elementos, su selección (el lujo), el culturalismo del libro, tanto en su aspecto conceptual como en el formal o incluso en el orden de lo meramente tipográfico, y la presencia exhaustiva de polarizados contrastes, apuntan intensamente en esa dirección. Hay una abundancia tal de signos en *Museo* que por fuerza hemos de reconocer que nos encontramos ante una riqueza sólo comparable a la que podría desplegar el barroco. La diferencia fundamental es, sin embargo, desde mi punto de vista, que el lujo de Álvarez, su amor a la riqueza, no pretenden revelarnos, por ocultamiento, como el barroco, el vacío gigantesco que

hay detrás de las cosas. Su riqueza, que también nos oculta, como el barroco, en cierto aspecto, de la muerte, tiene una raíz erótica, hedonista, estetizante, de goce de la realidad; es antes una actitud amatoria del mundo que una refracción, un espejismo, del desengaño que el hombre siente ante él. Ama la riqueza y el lujo en sí, por ellos mismos, no como un modo de poblar la realidad con actitudes y objetos para entretener su desencanto. Nada más lejos de él que el Entusiasmo, como intento de vencer el desencanto de la realidad.

Un dato a tener en cuenta —aunque parezca, a primera vista, inverosímil— es que hay en Álvarez un curioso matiz en esta riqueza: algo así como el despliegue de una auténtica provocación a los contemporáneos, a su vulgaridad bufa y gregaria, a la que él contrapone la fabulación de un ámbito lujoso y decantado como forma humana, cultural y vital de enriquecimiento.

La presencia de este binomino lujo-riqueza refuerza la impresión de una personalidad de actitud *vitalista* (aunque el libro se titule *Museo de cera)* ya que es este vitalismo tan marcado en el poeta el que le hace potenciar la cualidad de todo, la afirmación de la realidad dentro de una categoría sublimada, idealizada. Y el lujo y la riqueza son, para un hombre de concepción materialista y hedonista de la vida, una forma de sublimar, a categoría estética, fascinante y placentera, el estúpido mundo de la contemporaneidad.

Observamos aquí, al abordar este punto, un hecho raramente constatable en el arte de nuestro tiempo, y es la presencia de una obra que, siendo por una parte turbadora y convulsiva de la vida y la sociedad, se atreve, sin embargo, a efectuar un despliegue de «aristocracia» en numerosos aspectos. Este hecho, aparentemente contradictorio, adquiere nueva relevancia en un análisis no superficial, ya que es obvio que la Utopía anhelada por el poeta, el sueño de vida por él deseado, si se pretende globalizador, no puede dejar de lado, primordialmente, ningún aspecto de la realidad, y desde luego, nunca uno como el del enriquecimiento, idealización, creación de una realidad —a través de los ojos del arte— que, en su cotidianidad, está poblada de monotonía, vulgaridad y gregaridad en detrimento de la belleza, la inteligencia, la imaginación, el placer.

Es evidente que hay en Álvarez, siempre, una elección, un marcar lo entrevisto, lo expresado, desde un plano de nobleza, de «altura». Así, los motivos, las pasiones, alusiones, objetos y criaturas de su obra, están marcados por su sello poético, por su ademán ennoblecedor. Esto es lujo. El lujo propio de una sensibilidad sutil, inteligente y refinada. Sólo una criatura que se afana por ascender un peldaño más en la escala sutil de la belleza, puede lograrlo cultivándose, enamorándose, dejándose seducir. La tensión hacia lo bello, lo perfecto, el ejemplar único, es lujo, es pasión. Es aristocracia. Una aristocracia que a veces tiene algo nietzscheano, en el sentido de estar en el filo de la lucidez y la belleza. Hay una actitud de realce. La aristocracia de Álvarez es una forma fundamental en la lectura del Esplendor deseado.

Hay en Álvarez una curiosa actitud que es raro encontrar actualmente tanto en la vida como en la literatura, y es la existencia en él de algo que podríamos llamar —tal el título de este breve apartado— «una nueva versión del caballero». No empleo el término en el sentido que poseía usualmente en otro tiempo de «hombre que va a caballo

o posee un caballo», o en el de «hombre perteneciente a cualquier orden de caballería» o a «la nobleza»; siquiera en el de «hombre que, por su aspecto o traje, demuestra pertenecer a una clase que no es de obreros».

Pero he reparado en algunos aspectos que le unen a una cierta forma de caballerosidad, es decir, a una «persona con distinción, dignidad y con cortesía». Pues es observable, por ejemplo, que Álvarez es uno de los pocos que suscriben actualmente una verdadera creencia en el honor. No en el honor entendido lopescamente, claro está, sino en una actitud de elevación personal, un cultivo de la elegancia, la rectitud y la dignidad frente a la verdad, el destino y las cosas, que configuran una personalidad pulcra y cultivada. Así, es propia de él una capacidad —ética, pero también sorprendentemente estética— para afrontar el destino, incluso en su instante más abandonado y cruel, la muerte, frente a la cual se muestra imperturbable y orgulloso, sin perder jamás la «compostura» no solamente propia de alguien que no la teme, sino del que busca poblar ese instante de una imperturbable belleza. Es así como suscribe, por ejemplo, en uno de los poemas más extensos del libro, este hermoso verso: «Morir bajo estandartes bellísimos», en el que leemos esa capacidad para saberse acompañar de la belleza hasta el instante mismo de la muerte.

Hay también en el libro ese claro despliegue de riqueza y de lujo del que ya hemos hablado y que es fruto de un amor a las criaturas y objetos nobles, estén o no tocados por el tiempo, y a una vinculación a las cosas y costumbres del pasado que él considera valiosas, aunque no se hurte de un aristocrático desprecio hacia burguesía y proletariado [criterios positivistas, mediocres e incluso vulgares]. Álvarez busca salvar, del Viejo Mundo, lo más posible. Su actitud hacia el pasado le lleva a un intento de salvar, de sus cenizas, la luz inextinguible de viejos rituales por él amados, y que considera en peligro a causa de nuevas actitudes de Barbarie.

La pulcritud y elegancia —ya que no declarado *dandysmo*— que anteriormente mencionábamos, llegan a veces a un punto de decadentismo, que quizá provenga de ese intenso amor que el poeta siente por cosas y costumbres del ayer y de una consciencia que no ignora su inmersión en el seno de una sociedad y civilización en naufragio global para las cuales —debido a un pesimismo o nihilismo latentes— no encuentra una digna y positiva viabilidad en el seno de la Historia. De ahí que la pulcritud, el orgullo, un concepto peculiar del honor, una actitud sublimada ante la belleza, la capacidad de brindis en el momento límite y cierta corrupción que no se vela, son —unidos a la dejadez, la desesperación momentánea o final— quienes crean ese perfil de abandono que se nos antoja quizá decadente.

Lo fundamental de *Museo de cera* es precisamente el intento de creación de un nuevo museo poético que tiene un paralelismo, por su complejidad, diversidad y forma, con ese otro gran museo que es el gran teatro del mundo contemporáneo.

Museo es la constatación —por acuñarlo con una expresión ya conocida— de un «humanismo imposible», la historia de sus dificultades y finalmente de modo explícito y desesperado, de su imposibilidad real. ¿Por qué —cabe preguntarse tras leer *Museo*— toda obra literaria profundamente vivida nos deja siempre un extraño sabor que es mezcla de naufragio y derrota junto a una vaga sensación de no poder mantenerse en el techo de la plenitud, más que de un modo azaroso, esporádico y efímero? La ventaja de *Mu-*

seo sobre otros libros es su visión totalizadora, junto a la pugna imposible con las contradicciones de la época que ha vivido.

Interesa por ser un vasto cosmos poético-vital. Su interés se ve acrecido en el sentido de que su estructura y su naturaleza hacen de cada poema, verso, palabra o cita un elemento interrelacionado dentro de un vasto recinto que constituye un todo único. La razón de que sea profundamente dialéctico proviene precisamente del hecho de que dentro de dicho universo tengan cabida elementos contradictorios, incluso la contradicción misma, que se resalta hasta hacerla válida en sí misma, pues estamos ante un poeta que asume, frente a una concepción literaria de tendencia moralizadora y lineal un contexto conflictivo y cuestionador, sin huir de la complejidad inherente a la realidad.

Por otra parte, la necesidad de trasladar un lenguaje tomado directamente de una realidad coetánea y escrito «en función de» la misma, es lo que ha obligado al poeta a gravitar sobre sus medios de expresión. Como escritura, *Museo de cera* es el desarrollo de un largo trabajo y de una constante reflexión para configurar un estilo peculiar y original dentro del contexto de la literatura contemporánea. Acostumbrados a unas poéticas que, salvo contadas excepciones, dirigían su sensibilidad literaria en función de un pragmatismo moralizador, olvidando de modo excesivo en ocasiones que el lenguaje no es sólo el soporte de un mensaje poético sino su centro mismo, mimético e indiferenciable, en *Museo* nos encontramos con una obra que crea una nueva visión, una nueva lectura de la poesía en nuestro país. Cada tiempo, a veces cada generación, hace una lectura distinta de la literatura de la vida. Álvarez nos interesa por haber sido uno de los pocos que ha sabido crear una nueva alternativa poética.

Museo de cera obliga a una actitud globalizadora, tensión hacia la unidad y amplia visión al modo, por ejemplo, de *Las flores del mal, La realidad y el deseo* o *Cántico,* por citar algunos magníficos ejemplos, aunque su desarrollo sea esencialmente distinto del baudelairiano, o del crecimiento orgánico de la obra poética de Cernuda, o de la exigente voluntad arquitectónica de Guillén.

Porque Álvarez es un tipo de poeta —por desgracia no excesivamente frecuente en España— que sigue una dirección o signo propios, determinados, que le señalan su sensibilidad, su lucidez y su intuición, pero siempre bajo una consciencia voluntaria. Nunca se ha dejado llevar del ritmo de una inspiración fluida y versátil, sino que ha planteado a sus recursos expresivos una ávida exigencia. Se ha forjado un arte, una poética.

Museo es un gran viaje. El lector va viajando por ininterrumpidas estancias bajo el auspicio de la sorpresa, ese elemento literario que tanto apasionaba a Apollinaire. En dicho viaje por las vagas galerías del *Museo* todo puede ser: encontrar al propio poeta bebiendo con J.S. Bach en una ciudad kaputt; el anhelo de un tango bailable en la Luna o en las estrellas, el traje de vichy a cuadritos de dos muchachitas en el antiguo desván imaginario o una noche como una gran nave sin nadie, llena de ceniza secular. El viejo sueño humano de los deseos imposibles, de los altos desvanes, se realiza aquí gracias al ejercicio del libre albedrío poético en aras de un poderoso vuelo imaginativo.

Si este libro se hace amar es porque nos sitúa en el umbral de dulces imposibles. Que una mujer diga, en la desesperación de su pasión amorosa, «Déjame ser tu puta», y que alguien, varios siglos más tarde, repita, sencillamente, esas palabras sutiles, es la configuración de un momento que no se puede dejar ir, que es necesario perpetuar —y hasta el límite— como algo indefinible. Bailar sólo por razones de melancolía, recordar una canción del Oeste que decía «Una mañana al amanecer, llegaron a caballo. Los muchachos estaban borrachos de pólvora y vino», desear una hora trenzada de ángeles más allá del largo exilio de los días o el imposible verde terciopelo de una fotografía infeliz, son pequeños brindis que se deslizan ante nuestros ojos de modo imperceptible y que sólo una sensibilidad despierta, construyendo un museo de presencias y deslices, puede apresar todavía.

Picasso, prometeico siempre, decía, con genial intuición, «Yo no busco, encuentro». En la obra de Álvarez hay también mucho de encuentro. Pero atención: ningún encuentro es fortuito. Las notas de Fats Waller en una cava perdida o el espectro sutil de una dictadura amortajada estaban esperando, desde siempre, ahí. La misión del poeta es «ver» ese instante poéticamente y saber crear con él ese chispazo o maravillosa serpentina que lo realzan como una fiesta imposible. El poeta ha de dejar que el encuentro, configurándose por sí mismo, pase, con nítida imagen, al corazón de la poesía. *Museo* es una sucesión ininterrumpida de encuentros. No nos interesa ahora si son gratos y amistosos o sordos y obsesivos: simplemente, constatar que la sorpresa y el encuentro, buscados o advenidos, llenan sus páginas de principio a fin.

Es por todo ello que cada poema tiene su «trazo» adaptado a la naturaleza y textura de un encuentro único que se ha revivido y que se perfila y exige como algo concreto e insustituible. Pues la misión del poeta —su arte— es ceñirse a las exigencias de cada encuentro. En este aspecto, los poemas de *Museo* destacan por su prodigioso mimetismo con el impulso o encuentro inicial. Parece como si en cada uno de ellos Álvarez se entregase, de un modo nuevo, pero único, a someter y recuestionar los imperativos de su arte a las exigencias del mismo. Eso que se ha dado en llamar creatividad, unido a otro raro fenómeno entre nosotros, la «sabiduría poética», está presente, y es signo de una visión clara, distanciada y rigurosa sobre el material y los instrumentos de trabajo del poeta de *Museo.*

Museo es también un largo Brindis con la vida. Se puede brindar por una noche en un hotel cerca de la frontera de Italia, entre mimosas y playas, con una botella de buen vino del Sur. Se puede brindar por la grandeza de un amor, la desesperación o a la salud de Billie Holliday. Pero se puede hacer también un Brindis de varios cientos de páginas por un oscuro diálogo inabarcable con la Vida. De este modo, ella, y la muerte, su compañera sutil, y el amor, la belleza, el sueño, la locura, la Barbarie, el arte, la tiranía, la amistad o el placer pueden entrar, a través de la palabra, a formar parte de ese Brindis genuino que el hombre establece consigo mismo en un tapete imposible. Este desdoblamiento del poeta frente a su propia imagen es un juego trágico en que se persigue una posesión completa de la vida tras haberse desnudado ante sí mismo. En *Manhattan,* decía un personaje a Woody Allen que lo peor que le podría ocurrir era llegar a conocerse a sí mismo. Es obvio que dicho personaje, en su lúcido cinismo, jamás daría en escribir sino por deleitar, divertirse u obtener un beneficio. Pero

no es éste el caso de quien persigue en el arte un modo de ensanchar el horizonte de la vida, intensificándolo con una nueva energía y coronándolo de Belleza y Amistad. Y aunque nunca una nueva Simonetta o un hermoso ángel andrógino de Leonardo da Vinci nos acompañen en el camino, siempre quedarán esos momentos perdidos, en forma de poema. Lo esencial es la Vida; aunque esté en juego su inocente locura o su obsesión de suicidio.

Xavier Seoane



Hesse, Poe, Lorca

Hermann Hesse: en el infierno

Cuando ciertos escritores, aludiendo a la formación del joven novelista o del muchacho poeta, enfatizan la «experiencia vivida», parecen imaginar (o lo fingen) que los libros no pertenecen a la vida. La lectura, sin embargo, es un hecho por lo menos tan humano como el amor, el sarampión o el crimen. *¿Qué otra cosa podría ser?* Sucede en la vida. Pero así como hay vivires insignificantes (rascarse, conocer a un imbécil), o profundísimos (estar a punto de ser fusilado o volverse loco, como les pasó a Dostoievsky y a Strindberg), el leer tiene también sus categorías. Existen lecturas formativas, inútiles, obligatorias. Y decisivas. Y muchas veces un libro es tan trascendental para un hombre, escritor o no, como el amor de una mujer o la muerte de un hijo. Negar esto sí es pura literatura, y de la peor. Pero no necesariamente las obras de Esquilo, Shakespeare o Cervantes —quiero decir no necesariamente los grandes monumentos literarios—, y hasta diría que muy raramente este tipo de obras, producen ese deslumbramiento cegador capaz de revelarle a un hombre el sentido secreto de la (de su) existencia. Basta un poema de diez versos, una novela de cien páginas. El *Brand* de Ibsen, y hasta una sola frase de ese poema dramático, es quizás el fundamento de mi manera de concebir la vida; Poe y cromosomas aparte, el resto, como le pasó a casi toda mi generación, lo hizo tal vez el existencialismo.

Pero fueron un cuento y una novela de Hermann Hesse, cuyo sentido nunca llegué a comprender del todo en mi adolescencia, los que me entregaron, como hipnotizado, a la literatura. Vale decir, al intento de justificar con palabras la existencia. El cuento se llamaba *Breve historia de mi vida* (o también pudo ser *Infancia de un mago);* la novela no era *Demián,* que deslumbró a casi todos los adolescentes de mi tiempo pero que yo solo leí mucho más tarde sin impresionarme demasiado. Era *El lobo estepario.*

Durante años juzgué ese libro, si no el más grande, por lo menos el más hermoso e inquietante de este siglo. Otras lecturas, otras experiencias no literarias sino de aquellas que Vallejo llama golpes como del odio de Dios, me hicieron luego pensar que exageraba. Hoy, a los 42 años, puesto a escribir casi por azar sobre Hesse, pienso en *El lobo estepario,* y veo que sigo sintiendo lo mismo. Esto explica (al menos lo espero) el impudor de esta nota. Escribir sobre Hermann Hesse, para mí, no es un acto literario sino casi autobiográfico.

Descubro que hasta hoy ignoré cuál era el pensamiento capital de Hesse (su visión del mundo); descubro que para «comprenderlo» nunca me importó. «El drama de la inevitable soledad del hombre», leo en una solapa, o «la búsqueda de sí mismo», en un viejo recorte de diario, o «el drama intrínseco de la superación humana» (Alfredo

Cahan), o «la acentuación de la humanidad como idea y como hechos, y la concepción de sentido metafísico de ser» (Werner Bock) son, en franco y contradictorio apelmazamiento, algunas solemnes ambigüedades que mereció su obra.

Todo lo cual suena a inutilidad. Para comprender qué significa Hesse hay que reparar, antes que nada, en una palabra que ya he empleado dos veces en esta página: adolescencia. Excepto quizás esa monumental obra del pensamiento contemporáneo que es *El juego de abalorios,* las grandes obras de Hesse nos remiten totalmente a la adolescencia. O se lo indaga desde allí, o uno se queda sin saber para siempre qué ha leído. Y esto es lo curioso. Siendo Hesse uno de los mayores poetas de su lengua y uno de los más grandes novelistas «pensadores» de nuestra época —estando su pensamiento muy por encima de la capacidad de comprensión real de un adolescente, al punto que yo diría que su mejor literatura es una literatura maligna, bellamente corruptora, demoníaca—, da la impresión de poder ser captado, intuido y sobre todo amado sólo en la adolescencia. Los hombres de mi edad o lo han olvidado o lo leen para escribir sobre él, para hacer con su obra lo que Hesse más detestaba: literatura a la segunda potencia, academicismo, antipoesía.

Volvámonos veintitantos años más jóvenes, pues, y enumeremos ciertas características del hombre Hesse para advertir qué significa la paradoja de la influencia de este pensamiento archiadulto sobre los jóvenes. Vastísima cultura, devoción por Mozart y por Goethe, vale decir, clasicismo, arrogante autoexilio en un cantón suizo al borde del lago de Lugano, y rodeado de objetos de arte, repulsión manifiesta (que me resulta consoladora) por los gomosos estruendos wagnerianos y aun por ciertas inflazones del querible Brahms (músicos que suelen amar los muchachos y muchachas «espirituales» pero que Hesse juzgaba con sonriente equidad), crítica implacable al mal gusto chillón y ruidoso de nuestro tiempo, al que llamaba siglo de las palabras cruzadas y las conferencias, época folletinesca. Un lobo, en suma: capaz de morderle la mano a más de un Sinclair desprevenido.

No ignoro, por supuesto, que llegado el momento rompió su aislamiento espiritual, y como Thomas Mann y junto a los mejores alemanes de su generación combatió el nazismo y pudo declarar su incorruptible fe en el advenimiento de un mundo para la libertad del hombre. Pero esto, con ser hermoso como actitud, no es lo que lo define, sino su aristocrático desprecio por el tiempo que le tocó vivir: su inactualidad. Y es justamente este aristócrata del pensamiento, este inactual, quien desde hace generaciones y mucho antes de su muerte, viene siendo la devoción de miles de muchachos y muchachas.

Se sabe que a partir de 1943, cuando terminó el *Juego de abalorios,* Hesse prácticamente renunció a la literatura. Sólo escribió versos y, fundamentalmente, cartas. Estas cartas son acaso una de sus obras más impresionantes y están casi exclusivamente dirigidas a los jóvenes que le escribían desde todos los rincones del mundo. ¿Cómo explicarlo? ¿Cómo explicar que hoy mismo, desde los EE.UU. a España, toda una generación que tiene en su santoral más íntimo a los Beatles (¿qué pensaría Hesse de John Lennon?) venere, al mismo tiempo, a este sombrío asceta que había escrito en la verja de su *palazzo* de Montagnola: «Nada de visitas»?

Se dice que *Siddartha* fue la novela que originó la resurrección de Hesse: muchachos hartos de rascacielos, escapes de autobuses, materialismo y gases lacrimógenos, habrían visto en el orientalismo occidentalizado de Hesse un posible camino de salvación, o al menos de evasión. Algo de eso hay, seguramente (y eso explica también el éxito de libros mediocres tipo *Juan Salvador Gaviota,* y explica el gigantesco malentendido de *El principito,* libro cuyos lectores son masivamente los únicos que no merecen leerlo): algo de eso hay, pero hay también bastante más. Porque Hesse nunca se dejó de leer. Y porque libros como *Siddartha,* como *Ensueños,* como *Narciso y Goldmundo,* por no hablar de *El lobo estepario* y *El juego de abalorios,* son, casi sin ninguna duda, la obra compleja y terrible de un hombre genial.

Yo pienso esto. Como aquel personaje de Theodoro Sturgeon que, sin saber cómo, entendía el lenguaje del bebé, y sólo él lo entendía, únicamente en la adolescencia estamos dotados para la «milagrosa» revelación de Hesse. Después, pueden ocurrir dos cosas. O por milagro seguimos conservando esa lucidez demencial de los 15 ó 16 años y luego, creciendo, aprendemos lenta y trabajosamente a descifrar las otras palabras de ese mensaje demoníaco («sólo para locos»), o, perdiendo poco a poco la sagrada locura de la adolescencia —esa genialidad dada por el mero hecho de ser jóvenes—, nos volvemos irremediablemente estúpidos y Hesse ya no significa nada.

Transformarse en un señor maduro exige olvidar todo lo que alguna vez se supo. Porque si antes teníamos razón, si la marca de Caín es un sello de la divinidad, un privilegio, si la alegría creadora de Mozart es la verdad del arte, si Abraxas es el hermoso dios demonio que uniendo inocentemente el bien y el mal nos permite la única forma de adoración del mundo, si la salvación del hombre y de su alma está en el Teatro Mágico de Armanda, si aún es posible escapar de la vulgaridad y de la muerte empequeñeciéndose y subiendo a un tren pintado en una pared de esta cárcel, si la verdad de Siddartha consiste en que yo sea lo que debo ser y no en seguir a Siddartha, si todo esto, tan fácil de comprender a los 16 años, es el secreto de la vida, nosotros, que ahora *no* lo comprendemos, ya no tenemos excusas; hemos envejecido, somos gente adulta que ha aceptado otros juegos y otras reglas, hombres que se conforman a horarios de oficina y crían una posteridad según los últimos adelantos de la puericultura y usan calculadoras portátiles. Somos sanos.

Por fortuna, legiones de adolescentes seguirán siendo perturbados por el mensaje equívoco y maligno de este demonio benévolo. Con que uno o dos lo sigan comprendiendo treinta años después de haberlo descubierto en la soledad de una noche única, con que uno solo se atreva después a echar la última mirada al bello abismo de sus libros despiadados, la misión del verdadero Hesse, el que escribía «sólo para locos», estará cumplida. Y el viejo asceta socarrón amador del vino, y de los abalorios inútiles de Castalia, que contestaba todas las cartas de los muchachos del mundo, sonreirá, ya definitivamente junto a Goethe y a Mann, desde su bien ganado círculo del infierno.

El otro Poe

Rilke enseñó famosamente a no aventurarse en ciertos tema sobre los que por haberse escrito mucho o de modo inmejorable, ya casi es imposible agregar nada. Voy a desoírlo. La literatura, ya se sabe, es siempre una contravención. Voy a hablar de Chaplin.

Chaplin, que en el cine del cura, en mi pueblo, se pronunciaba Chaplín (y suena mejor, suena a vidrio rompiéndose), no pertenece para mí a la historia del arte; ni siquiera, a la del cine. Pertenece a otra historia menos grandiosa, más atorranta: a la mía. A la de saltar el tapial o el cerco y, abarrotándose los bolsillos de nísperos, eludir el escobazo de la solterona vindicadora de la propiedad privada. Una vez, cuenta un poeta, el Universo se dio entero en el rectángulo de unos bigotitos. Desde entonces cada cual tiene el Carlitos que se merece. Cuando somos chicos usamos todos un Chaplin idéntico, con acento —un chaplín—, un vertiginoso Carlitos que esquiva fantásticas trompadas y tanto te golpea con un lampazo como te aplasta una torta de crema en la solemne nariz. El tiempo pasa. Y de pronto uno sospecha si el verdadero Carlitos no será el desarbolado defensor de muchachas pálidas, el doloroso Carlitos del beso para otro, de los finales por el camino. Ciertas lecturas, ciertos empujones de esos que habla Vallejo —«hay golpes en la vida, tan fuertes, yo no sé»—, y Chaplín empieza a ser ese rectángulo de un bigotito donde cabe el Universo. El que cada uno se merece. Como pasa con Don Quijote. Como pasa con Dios.

El Chaplin que yo digo es trágico. Duele. Ya no da alegría que se caiga de la silla justo cuando debiera deslumbrar a Paulette Godard. Hay algo horrible en eso de saber que no son sus puños, como corresponde al Héroe Intrépido, sino el azar, lo que prevalece sobre el mafioso enorme. Y un día se comprende que la invulnerabilidad de Carlitos es aparente. Lo mismo que es aparente su elegancia. Dandy de extramuros, forma rotosa y arbitraria de Byron, Brummel de albañal —haciendo equilibrio con los pies en un ángulo insólito, como los ebrios, como los saltimbanquis sobre la cuerda floja—, ese Chaplin que yo uso se parece a otra persona. Su levita, su bastón, sus bigotitos insensatos, y sobre todo su manera borracha de caminar, me recuerdan extrañamente otra levita, otro bastón, otros bigotitos rectangulares que ya anduvieron otra vez por el mundo. Gómez de la Serna, creo, fue el primero (quizás el único), que advirtió el parecido físico del que hablo. Porque la terrible magia quiso, para que haya paz en mi alma, que Chaplin se pareciera a Edgar Poe.

Vistos de atrás, yéndose uno por el camino de tierra que seguramente conduce al epicentro de la esperanza; deambulando, el otro, por la torcida perspectiva de algún sombrío callejón de Baltimore, podría jurarse que son el mismo. Dialécticas fantásticas enseñan que son el mismo. Porque si cada cosa, en su hondura, sueña su más estremecedor contrario, del cielo al infierno, de la piedad al desprecio, del amor a la vida al horror por la muerte, ¿qué distancia hay? Una vez imaginé que Poe murió para que viviera Whitman. Ya no lo creo. Poe resucitó dialécticamente en Chaplin. Por eso Iropifai todavía lo persigue.

Hubo un griego que recordaba su múltiple pasado de guerrero, de pez, de muchacha: Chaplin, en cambio, ignora que una vez fue Poe. Sin embargo, en alguna película aparecerá —de espaldas— ante la puerta de una taberna, con el pie envuelto en un

trapo. Y uno recuerda entonces un salto que consignan todas las biografías de Poe, y un reventón, el más inmortal desfondarse de un zapato que registra la historia de la poesía porque le aconteció al único par de botines que tenía el más grande poeta de su tiempo. No sé si Poe se envolvió el pie en un trapo, pero a la taberna fue. Siempre iba. Un año antes de morir Poe, Estados Unidos anexó los yacimientos de oro más grandes del continente; Poe no tuvo tiempo de hacer la mochila e ir a descubrir alguna veta: vendió el poema más bello de la lengua inglesa en cinco dólares. La pequeña Virginia Clemm, entonces, murió tísica. Otro hombrecito, muchos años después, filmará una cinta, descubrirá un yacimiento y salvará una muchacha.

Los dos entendieron que la redención de los hombres está en ser como los chicos; Carlitos nos recuperó para la infancia de la risa; Poe para la del miedo, para el horror puro, elemental. A veces los sueños de Poe se enmarañan con los de Charlot y escribe un cuento como *El mêtodo del profesor Alquitrân y el doctor Pluma,* que pudo ser imaginado por Chaplin y éste filma *Monsieur Verdoux,* que pudo ser una pesadilla de Poe. Usher tapiaba a sus mujeres; Verdoux las quema.

Cada hombre es la proseguida tentativa de otro hombre. El que yo digo anduvo a tropezones una terrible noche de Baltimore. Recortada contra los torvos callejones, su apostura antigua de caballero sureño, raída, le daba una vaga apariencia de dandy del arroyo. Al doblar una esquina —borracho a muerte, a láudano— estuvo a punto de caer despatarrado y el vigilante que lo seguía se atusó el bigote. Durante un segundo sólo hubo la luna histórica, de albayalde, sobre la calle. Y entonces ocurrió. El Caballero de la Tropezante Figura, de pronto, había resuelto para siempre el problema más grande de su vida. Era el 7 de octubre de 1849 y para eso se había escapado de su casa una remota Nochebuena. Maravillosamente recuperó el equilibrio. Abrió los pies, revoleó el bastón, le crecieron desaforados zapatazos de polichinela, giró sobre sus talones, y al regresar —quitándose el sombrero con rápido saludo— pasó, muy orondo, ante el perplejo vigilante nocturno. Después, se inventó un camino.

Y así anda por el mundo, de lo más atento, saludando a la gente por cualquier motivo, salvando muchachas, rompiendo vidrios, levantando una bandera obrera, comiéndose los cordones de los botines, jugando, para siempre, a ser Carlitos.

Thamar y Amnón, incestuosos

Mi propósito es restablecer la vigorosa inmoralidad de un texto sagrado, la Biblia, cotejando un categórico incesto que narra Dios (2 *Samuel,* XIII) con la hermosa pero apocada versión de idéntica fechoría puesta en verso por Federico García Lorca. Me refiero a cómo Amnón fornicó a su hermana.

En los libros III y X de *La Repûblica,* Platón, ese inocente antepasado de Goebbels y de Zdanov, expulsó de su sociedad perfecta a los poetas porque la poesía corrompe el espíritu a fuerza de mentiras, induce a error, engaña a la juventud tentándola a cometer los mayores crímenes. El artista ni siquiera puede imitar la realidad; la deforma. La cama no está en la naturaleza (el ejemplo es de Platón), la Cama de las camas es anterior a todo brutal deseo de copular o dormir y se descalabra hasta la parodia en

los tablones del carpintero que la copia; pero esta mentira tiene, por lo menos, la justificación de facilitarles el descanso o la procreación aun a los filósofos idealistas. En cambio, la imitación pintada o en verso de una cama es pura simulación o locura, vana cama aproximativa: crepúsculo de cama. Platón dijo estas cosas hace veinticinco siglos; teóricos del realismo naturalista, fanáticos de lo real, insisten en calumniar a los novelistas y poetas por no ver el mundo como ellos suponen que es. Las rosas de la poesía sueñan sueños enigmáticos bajo sus muchos párpados, que los poetas se niegan a llamar pétalos; o un hombre y una mujer, parecidos a tigres, se buscan en los cañaverales del pecho. Los poetas también falsean la Historia. Ahora Ricardo III de Inglaterra es Shakespeare, o incluso Lawrence Olivier, clamando por un caballo. Confieso que, personalmente, la historia inglesa me interesa algo menos que los versos de Shakespeare, aunque le reconozco el mérito de haberlos permitido. Ni qué decir que al cotejar a Lorca con la Biblia no opongo una mentira poética a una verdad histórica; busco, si es oportuna semejante declaración, celebrar una buena pornografía.

El libro de Samuel tiene algo desorbitado, que no pudo fijar Lorca: una brutalidad de tragedia griega. El poema de Lorca, tiene una música.

En la adolescencia me hice a la idea de que los versos más sorprendentes del mundo son éstos:

Thamar estaba soñando
pájaros en su garganta.

Soñar pájaros, por cantar. Soñarlos con la voz. La historia de Thamar y Amnón se me habría olvidado si no fuera por esas dos líneas y por la irresistible frivolidad de otro verso: «Negros le dirigen flechas». Todo lo otro, los caballos despavoridos, las sábanas ensangrentadas, el furor del rey David cortando con unas tijeras el encordado del arpa, es, para mi gusto, bella poesía, pero bella en un grado menor de la que resuena en la Biblia. Vamos a ver. En la Biblia la narración es feroz; Amnón, dice el texto, se enamoró de Thamar que es hermana de Absalón, hijo de David, y que es hermosa; por pudor o por astucia no denuncia todavía que Thamar y Amnón también son hermanos. En la Biblia, el amor de Amnón es imperiosamente masculino, amoral y sin ninguna excusa: estaba angustiado hasta enfermarse por Thamar su hermana, pues por ser ella virgen (no por ser su hermana) le parecía a Amnón que sería difícil hacerle cosa alguna. García Lorca, en cambio, impone una suerte de fatalidad telúrica. Hay el hipnotismo girante de la Luna, la sed de la tierra calcinada, el verano con rumores de fuego y de tigre; es en esa caliente noche del desierto que Amnón ve, desnuda, cantando, a Thamar. Lorca no inventó esta escena; la tomó de un texto anterior del segundo libro de Samuel, el capítulo once, donde se narran los amores de David y Betsabé: ahí la hora es el crepúsculo y es David quien ve, bañándose desnuda, a la mujer de Urías. (Un buen ejemplo de cómo acontecían los amores en la Biblia, que Esquilo habría aprobado: el gran rey David seduce a Betsabé, la preña, manda asesinar a su marido.) En el versículo cuatro de nuestra historia Amnón se confía a un amigo; sus palabras parecen eludir y, al mismo tiempo, enfatizar el incesto. Dice: «Yo amo a Thamar, la hermana de Absalón mi hermano». El amigo le aconseja que se finja enfermo y que pida

que Thamar venga a darle de comer; Amnón se acuesta. García Lorca nos asegura que eso ocurrió a las tres y media de la tarde, hora en que

La luz, maciza, sepulta
pueblos en la arena parda.

Hasta las jarras, en el poema de Lorca, arden como estanques en verano, en los troncos cantan las cobras calientes. Amnón gime, envuelto por la fiebre. Entra Thamar.

En la Biblia, ella hace hojuelas para que Amnón coma; él manda echar fuera a todo el mundo y le pide que le dé de comer con su mano. Hay algo espantosamente bello y fraternal en esto. Pero lo que García Lorca le hará decir ahora a Amnón es tan hermoso que ni aunque Dios hubiera dictado realmente la Biblia podría emparejarlo.

Thamar, bórrame los ojos
con tu fría madrugada.

dice el Amnón de Lorca. El del Señor, rotundo y sin eufemismos:

—Ven, hermana mía, acuéstate conmigo.

Yo no sé cuál de las dos proposiciones prefiere el lector. Puesto en la situación de Amnón, yo, pese a la belleza de la primera, habría elegido la segunda. La inmediata respuesta de Thamar, en la Biblia, es sosegada y pasmosa. Thamar le pide a su hermano que no cometa violencia con ella porque no se debe obrar así en Israel; que no haga esa vileza porque ¿adónde iría ella con su deshonra? O de otro modo, no le dice que no, le dice que lo piense un poco. Y sobre todo le dice que sí. «Te ruego ahora», le dice, «que hables con el rey, que él no me negará a ti». Con el rey, vale decir con David, padre de los dos. La Thamar de Lorca se comporta con cierta mojigatería. Déjame tranquila, hermano, le pide. Y después le pide que no le haga cosquillas, sólo que se lo pide en verso.

Son tus besos en mi espalda
avispas y vientecillos.

No parece muy serio, cotejado con los versículos poderosos de la versión bíblica. Lo que se puede decir de alguna manera, pensaba Wittgenstein, puede decirse claramente; pero de lo que no se puede hablar, hay que callar. Nietzsche, veinte años antes de nacer Wittgenstein, ya había pensado lo mismo dándole una forma más inapelable. No se debe hablar, escribe, sino cuando ya no hay derecho a callar. Amnón va a acostarse con Thamar, su hermana, y ni Lorca ni el autor sagrado están dispuestos a callarse. En este momento, el poeta español acumula varias de sus metáforas más hermosas. Visual, casi cinematográfico, nos muestra las caballerizas donde relinchan los cien caballos del rey, los pesados volúmenes de sol que gravitan sobre las parras. Amnón toma del pelo a Thamar; ya le rasga la camisa. A la sangre de Thamar, le llama coral tibio; a su vientre, rubio mapa. Y uno ve, en efecto, la sangre y el pubis de oro. Hay gritos que vuelan por encima de las casas, hay espesuras de puñales y desgarradas túnicas, hay escaleras tristes por las que suben y bajan esclavos. Las nubes están quietas. *Paradas,* dice Lorca. Hay émbolos y muslos bajo las nubes. Y todo eso está bien, hasta mucho más que bien. Es lo que uno de los mayores poetas de nuestra lengua hizo para

siempre con un tema erótico. En el pasaje análogo de la Biblia no hay erotismo: hay sexo. Grave y lacónico, el poeta sagrado no se excita con sus propias palabras. Nos habla de un mundo donde los hombres tenían cuarenta o cincuenta hijos o, como Salomón, doscientas esposas legítimas y setecientas concubinas. Dice: «Mas él no la quiso oír, sino que pudiendo más que ella, la forzó y se acostó con ella». Y a esto yo le llamo contar. Lo que sigue retumba como una tragedia clásica. «Luego la aborreció con tan gran aborrecimiento, que el odio con que la aborreció fue mayor que el amor con que la había amado. Y le dijo Amnón: Levántate y vete. Y ella le respondió: No hay razón; mayor mal es este de arrojarme, que el que me has hecho» (2 *Samuel,* XIII, 11 a 16).

El resto carece de importancia. García Lorca incorpora unas vírgenes gitanas, pámpanos y peces. Amnón huye. Es en este momento cuando, desde las atalayas, negros le dirigen flechas.

El Amnón bíblico sigue viviendo en su casa, odiado por Absalón, su hermano y hermano de Thamar. David nunca lo castiga. Dos años más tarde, Absalón, que no le perdonó a Amnón la violación de Thamar, levanta en armas a sus hermanos y lo hace matar.

Abelardo Castillo

Cosas de duendes

Me asombra siempre despertarme y comprobar que he acertado una vez más con este lugar en este mundo, en medio de la infinita variedad del universo; volver a mí, exactamente, y no a zapato o a ratón o a bombero (¿y seré siempre yo?); despertar justo aquí, en este mismo sitio donde la cómoda, el ropero y la mesa de noche siguen siendo los mismos, o por lo menos parecen intentarlo. No importa que a veces este cuarto tome un aire distante o conspirador o sentencioso, que haya cierta reticencia en el trato entre los objetos y los muebles. Igual están y casi se diría que no han cambiado.

En la cama gemela duerme mi hermana Laura. Cuando abra los ojos la estaré mirando y no le gustará. Se enoja, me acusa, cee que estoy al acecho tratando de entrar donde no debo. ¿Y por dónde? Yo solamente estoy esperando que también ella llegue, que escriba su nombre por milésima vez en el certificado que preparé («Yo, Laura, testigo principal, certifico que Lía vive en esta casa en Toay en el planeta Tierra», etc.), confirmando así que estamos aquí otra vez y que hemos venido para quedarnos. No como sucede en el cuadro de la Anunciación, en el que no sólo el ángel llega desde el cielo y en seguida se irá, puesto que las alas vibran y el pie ya se desprende de las losas invitando a seguirlo, sino que hasta las mismas nubes que se van trasladan a quien las mira con fijeza hacia otro lado. No quiero ni pensarlo, porque inmediatamente empiezo a desprenderme del sitio donde estoy y a entrar en un embudo transparente y giratorio que me lleva y que ya está a punto de atravesar cualquier obstáculo, cualquier sustancia, cuando con un esfuerzo extremo consigo regresar.

Es cierto que a veces, sin anunciación alguna, sin que yo me dé cuenta y como si alguien hubiera accionado una palanca cambiándome de vía, he desembocado en algún escenario de otro mundo. Cualquiera que sea, siempre es una copia, una imitación burda o extraña de este en el que habito, y se delata por alguna presencia disonante o intrusa —cuando en realidad la intrusa soy yo—, o por alguna ausencia imposible. Aun cuando no lo advierta en el momento, después, al recordar, encontraré que la memoria ha clasificado el episodio estampándole el sello de la irrealidad y de la duda. (Sucederá con un amanecer en Lima, en el que una pareja de desconocidos trata de alojarme en una jaula de conejos o en una bañera azul, casi en un basural, a la intemperie; con una enceguecedora siesta en Agrigento, en que diez niñas vestidas de novias saltan como cabras entre las ruinas de los templos, mientras a mí me asaltan sus hermanos menores y sus enlutadas abuelas trepan a la copa de los nogales; y con una mañana desolada en un hotel de Londres en que abro una puerta y estoy en una casa exactamente igual, pero mi cuarto no es mi cuarto, y debo salir a la calle y entrar nuevamente para volver a encontrarlo, por ejemplo.)

Ahora digo: si soy yo quien va, ¿voy para anunciar algo, como cuando *ellos,* los emisarios, vienen? Porque es indudable que desde allá vienen: Gabriel, la abuela Florencia, el espíritu de Pane y tantos otros.

Yo estaba segura de que Anonalino venía, de que era él quien venía.

Esa mañana en que lo vi, el cielo era azul de loza con alguna salpicadura blanca a sólo cien metros de la casa. Yo me había sentado en un enorme bloque de piedra, inexplicable, oscura y resbaladiza, al borde del camino, y miraba trocitos del paisaje a través del largavista que formaba cerrando un ojo y haciendo un tubo con la mano, como había aprendido de la Reina Genoveva. De pronto lo vi. Se había sentado en el otro extremo de la piedra y hacía exactamente lo mismo que estaba haciendo yo (tal vez mirara también al hombre que agitaba la gorra en alto desde la punta del poste). El sombrero de fieltro puntiagudo calado hasta las orejas, la cabeza demasiado grande y el traje de pétalos de arpillera lo asemejaban a un duende. No a un duende ágil y travieso, pensé cuando me miró, sino a un duende torpe y empachado, legañoso, quizá. Decidí probar terreno.

—Hola —dije—. ¿Viste al hombre? ¿Crees que subió para sacar la gorra, para espiar una liebre o para saludar a la bandera?

No respondió. El ojo pegoteado parecía no verme, pero la boca se abría en algo que era casi una sonrisa dejando ver algunos grandes dientes dispuestos al azar y una acumulación de saliva que se escurría por su mentón cortísimo y caía, caía. Nunca había visto algo igual. ¡Y esa expresión de estar apenas, de empezar a asomarse o haber sobrepasado el final de la mirada! Indudablemente era de otro lado. El había venido y no era yo quien había ido, porque allá estaba el cerco de la quinta para rescatarme, enfrente me respaldaba el campo de girasoles que llevaría después dentro de mí para ahuyentar los cuervos de la oscuridad, y más lejos respondía por mí el viejo paraíso que hacía guardia junto a la ventana de mi madre. Todo eso testimoniaba en mi favor desde el costado conocido. «¡Bah, conocido!».

—¿De dónde viniste? —pregunté con alguna inquietud, pero me corregí en seguida:— ¿Por dónde viniste?

Me pareció que se encogía imperceptiblemente de hombros. El resto siguió igual.

—No te vi cuando llegaste —expliqué para cubrir el silencio—. ¿Por dónde viniste? ¿Por dónde? —insistí con impaciencia.

Bajó la mano. El brazo se desplazó pesadamente y el índice señaló hacia abajo, hacia un pequeño agujero negro cuyos bordes sobresalían en medio de la tierra apisonada.

—¿Por allí viniste? —exclamé en el colmo de la incredulidad.

Asintió levemente con la cabeza, mientras la cara se mantenía imperturbable.

—Pero eso es un hormiguero. No me dirás que eres el rey de las hormigas. ¿Y cómo haces para volver a entrar? ¡A ver, dime!

Esta vez la boca se abrió convulsivamente, como para un tópico en las amígdalas, y permaneció así mientras la cabeza se sacudía a causa de las contracciones de la garganta. Hubo un gorgoteo y después otros, más algunas succiones, combinados con algunos sonidos inarticulados que no supe interpretar. ¡Esta gente de otra especie! Claro que si él había venido de otro lado, era natural que hablara un lenguaje no sólo ininteligible, sino particularísimo, hecho a través de gárgaras, silbos y sumideros.

Sabía por la abuela que hay duendes que hablan con las voces de la naturaleza: la ráfaga de la lluvia, el susurro de las hojas, las crepitaciones del fuego, el mensaje de

los pájaros. Este no demostraba ser muy hábil. Tal vez lo fuera para las tareas domésticas o las travesuras, que no necesitan de discursos para ser ejecutadas con rapidez y eficiencia. Ojalá lograra llevarlo conmigo, si nos hacíamos amigos. Parecía manso, bondadoso y cándido.

—¿Te llamas Puck o algo por el estilo, a lo mejor? Yo me llamo Lía, ¿y tú? ¿Estás afónico? «Soy el alegre vagabundo de la noche» —tararée para estimularlo a responder, recordando la canción que cantaba mi duende preferido.

Oí entonces un ruido confuso, que parecía decir «lalclalilo», algo que sonaba también como un tarareo, pero lo dijo tímidamente, con la barbilla pegada al pecho, y no podría jurar que no dijo «labor al hilo» o «la loba vino» o «la boba al Nilo».

—¿Cómo dijiste? ¿Cómo? Repítelo, por favor. —Seguía mirando hacia abajo, como avergonzado, y sacudía la tierra con las sandalias rotosas—. Vamos, yo te doy la música: «lalolalilo, lalolalilo, lalolalilo» —canté.

No hubo respuesta y desistí. Había que ser prudente para que no se desvaneciera o se convirtiera en algo malo. Desplegué todas mis artes de levedad, igual que para cazar una mariposa, y preparé mi voz para que sonara secreta, como al enumerar los pecados o al hablar a alguien con quien compartimos un escondite en la oscuridad.

—No tienes pies de cabra ni de ganso, por lo que veo, y tampoco andas descalzo. Es raro, ¿no? Pero tus ropas son parecidas a las de los espíritus del follaje que hicimos para Nochebuena con bandas de papel crêpe y ojos de lentejuelas. ¿Son amarillos tus ojos? ¿Son colorados, tal vez? ¿Eres bizco y peludo? No te enojes, por favor, no te conviertas en hierba hechizada para que yo te pise y pierda mi camino.

Me había acercado, deslizándome, mirándolo fijamente. Veía que a esos ojos encapotados les hacía falta un buen colirio. El me contemplaba embelesado y su única respuesta era la sonrisa creciente y una cada vez más abundante producción de saliva. No me asqueaba; pensaba que él era diferente, que él era de otro barrio, y además, ¿no babeaba acaso el gusano de seda? Pero ¿cuál sería su verdadera índole? ¿Y si ahora que me tenía cerca me pellizcaba o me hacía cosquillas hasta que me ahogara de risa o me adormecía durante cien años? Presioné contra mi pecho el talismán de ruda y alcanfor que llevaba prendido en el corpiño y repetí tres veces mentalmente la palabra mágica. Ahora estaba defendida. No, era él quien debía ser mi prisionero, mi rehén voluntario. Me lancé entonces afanosamente en un monólogo que yo creía persuasivo, sabio, irrefutable, ya que las calculadas preguntas, vacilaciones y pausas, estaban matizadas por abundantes conocimientos acerca del fantástico territorio de donde él provenía. El era mi público fervoroso; él era mi elocuencia.

—¿Me dirás por qué no te has vestido de verde o de rojo? Para que nadie te conozca, para engañarnos mejor. Pero se te nota, se adivina quién eres. Por más que te hayas encasquetado el gorro, se ve que tus orejas son puntiagudas y que pueden oír lo que pasa debajo de las raíces y de las piedras. Sé muchas cosas de ti. Sé que puedes convertirte en sapo y hasta en erizo o desaparecer. No me hagas eso, lalolalilo. Quédate como estás y ven conmigo. ¿Sabes hilar y ordeñar las vacas? Si no sabes, no importa; en casa no hay ruecas ni establos, pero hay que escarmenar la lana de los colchones, hacer dulce de alcayota y encontrar los papeles, las agujas y los anteojos que se pierden. ¿No es

cierto que lo harás? Nadie te dará las gracias ni te regalará ninguna ropa, porque nadie querrá que te vayas ofendido como hacen entonces todos los de tu familia. Tú pedirás lo que quieras, y alguien te dirá que sí y alguien te dirá que no, como siempre. ¿Vamos? No tenemos ahora grillos, ni ranas, ni cigarras para ir bailando con su música, pero en cambio podemos hacer el viento si recorremos el camino hacia el jardín jugando al fideo fino, como hacemos Laura y yo.

Mientras decía todo esto lo veía instalado en la casa como un miembro feliz de la familia, ocupado en hacer maravillas, haciendo desaparecer lo molesto y aparecer lo deseado y dictándonos clases de milagros a Laura y a mí y a quien quisiera.

Me puse de pie. El había juntado las manos y parecía a punto de aplaudir, cuando con un esfuerzo, entre sonrisa y babas, logró farfullar, ronca y entrecortadamente:

—¡Flor-ci-ta!

No podía creerlo, pero había hablado. No cabía duda. Y ahora seguía repitiendo «florcita», en voz cada vez más alta y cada vez con mayor soltura, como si ensayara para no olvidarse, hasta que bien fuerte y casi cantando dijo:

—¿Y Picaflor?

¿Por quién me estaría preguntando? No por un pájaro, ciertamente. Si yo era Florcita, Picaflor debía de ser mi sombra, o tal vez mi enemigo o quizá mi ángel guardián. Ya habría tiempo de averiguarlo, si conseguía que me acompañara.

—¿Picaflor? No sé dónde estará. En algún cajón, adentro del piano, en la caja de los antifaces, qué sé yo. Vamos a buscarlo. Vamos a casa, lalolalilo —dije acercándome más.

—Anonalino, Anonalino —corrigió entonces, lenta y firmemente, con toda claridad.

Le tendí la mano y en cuanto me dio la suya le obligué a ponerse de pie y le tomé la otra mano, de modo que nuestros brazos quedaron cruzados, dispuestos para el fideo fino. Casi lo arrastré hasta el medio de la calle. Era torpe y pesado como un oso, como si estuviera atrapado en una piel ajena. Igual nos deslizamos girando entrecortadamente. Con tropiezos, con atascamientos, con topetazos, con brusquedades y tironeos, vi pasar el viento coloreado, la ráfaga que se llevaba los árboles, las casas, los girasoles, los baldíos, en un arcoíris verde, gris, blanco, amarillo, siena, azul, azul, detrás de la cara paralizada en una sonrisa que parecía una mueca de terror. Un poco antes de llegar a la verja del jardín disminuí la velocidad hasta que nos detuvimos. Dio un último tropezón, vaciló y cayó sentado.

Cuando lo invité a seguir se negó, agitando la cabeza. Hurgó afanosamente en su bolsillo inimaginable, entre los jirones de su envoltura, y sacando un trapo rotoso secó la boca rabiosamente. Después depositó un beso en la mano que yo había continuado teniéndole.

Justo en ese momento oí el coro de voces y el batir acompasado de palmas que lo acompañaba:

—¡Tiene novio! ¡tiene novio! ¡tiene novio!

Y allí estaban todos detrás de las rejas: Luis María, Ruth, Andrés, Bruno, Cristina, y hasta Laura y Miguel —aunque un poco apartados y a desgano—, como miembros del tribunal de la burla, del error, de la profanación. ¿Picaflores, tal vez?

Durante días me quedé encerrada. Las sonrisas sinuosas, los cuchicheos afilados, las risitas de vidrio molido, alguna mano que se sacudía en alto parodiando la promesa de un castigo por mis imaginarios secretos, me obligaron a alejarme del grupo y a refugiarme en casa. Había alcanzado a entender, de todos modos, entre aspavientos y tapujos, que Anonalino no era un ser prodigioso sino una criatura escasa, lo que hacía más cruel cada burla aunque no influyera en la medida de mi turbación. Porque era sobre todo la torpeza con que se ridiculizaban sus estúpidas presunciones lo que más me mortificaba. Escondida en un rincón, sentada en un banco del jardín o vagando entre los árboles, lloraba mi humillación y mi vergüenza. Lloraba prolija, amarga, irremediablemente contra la perversidad y la estulticia, lloraba hasta ahora contra ese mismo muro que me acompaña siempre, indiferente, inevitable, ciego. Mientras tanto mi duende, convertido en el sapo de las pesadillas, se había instalado del otro lado de la calle, a la intemperie. De pie contra el alambrado o sentado sobre un montículo, envuelto en sus harapos erizados, Anonalino pasó horas inmóvil como un cactus, ajeno al viento, al sol, a las miradas, al paso de la Historia y al de la polvareda. (Conocí alguien que también esperó, noche tras noche, con el alma en suspenso, solamente la luz de una ventana, pero ya lo ha olvidado. Quizás esa luz esté debajo de un derrumbe de ventanas, de otra serie de apagones que significaron sus ausencias de ayer y nuestro desencuentro para siempre.)

No sé si Anonalino comía, si dormía, si se apartaba alguna vez de su guardia hechizada. Cada vez que atisbé a través de los visillos o por la rendija de un postigo, allí estaba, macizo, corpóreo, irrevocable, inaugurando la calle de la persecución inanimada a lo largo de todo mi destino.

Al cuarto día llovió.

Cuando llueve recortamos figuras de cualquier lado y las pegamos en el cuaderno de los esplendores. Les cambiamos el título, el nombre o la descripción y conseguimos imágenes cómicas, misteriosas o aterradoras. (Este juego no tuvo su origen en los azarosos juegos de los surrealistas, sino en los errores de Pepa, que era analfabeta y fue para nosotros la precursora.)

Yo estaba preparando prolijamente el fémur y decidiendo si se llamaría «Nabucodonosor» o «El chacal es bastante parecido al lobo», cuando Laura entró corriendo con un sobre en la mano y lo agitó, triunfante, como si fuera el siete de oros.

—¡Noticias! —gritó—. Carta de tu enamorado, «el abrojo mongólico».

—No tengo enamorado, ni sé lo que es un «abrojo mongólico», ni me interesa saberlo, para que lo sepas —contesté sumergiéndome en el fémur, que había empezado a parecerse al lobo.

—Enamorados son los pretendientes o los novios —explicó tramposamente, como si hubiera sido eso lo que yo no sabía, y continuó adulterando mi respuesta y tomándose tiempo:— Son esos que están en las tarjetas postales con una flor en la mano y que parecen casi desmayados o borrachos, o esos que en el cine van a caballo detrás del indio que raptó a la muchacha y al final van a besarla cuando las monjas cambian la película y aparece entonces una señora abanicándose en China, o esos cinco que quisieron casarse con tía Adelaida y que están en cinco fotografías sobre su mesita de noche.

—Sí, ya sé. Son esos pálidos, ojerosos, que usan gomina y llevan patillas largas —puntualicé con intención, estableciendo una regla que me dejaba libre de tribulaciones.

—Sí, pero no siempre, porque éste es distinto, el tuyo, el que está enfrente —se obstinó Laura, cortándome el camino—. No me vas a decir que no lo has visto, cuando todo el pueblo lo está mirando con largavistas, cuando en cada casa están poniendo mangrullos para verlo mejor. Hoy vi que llovía a cántaros, me dio lástima y crucé a llevarle un paraguas. Porque es nuestro, ¿no? —Tenía un sentido especial de las pertenencias. Se enorgullecía por igual de un absceso, una cosecha, una epidemia o una condecoración, con tal que fueran «nuestros»—. Me llamó «Picaflor» y me preguntó «¿Y florecita?». No pude sacarle nada más. Me dio esta carta «Para Florecita». Tómala. Es tuya.

No había dejado pausa para la protesta o la explicación.

—Déjala por ahí —contesté en el colmo de la confusión y del bochorno, pero simulando la altanería de una estrella.

—Por ahí, ¿dónde? ¿Sobre el escritorio de papá?, ¿debajo de la almohada de mamá?, ¿en un bolsillo de María de las Nieves? ¿No quieres que la lea por el micrófono de la Municipalidad o desde el púlpito de la iglesia? A menos que prefieras que la pegue en el vidrio de *La voz del pampero,* como hizo Rafael Rioja con las cartas que le escribió Merceditas O'Connor.

Estaba llegando. La amenaza me había perseguido desde hacía cuatro días. Con distintas caras me había estado acorralando aviesamente desde el fondo de alguno de estos días, no digo de este día, porque no creía que Laura fuera capaz de hacerme ningún daño, pero si aun a ella se le ocurría jugar con el peligro, amagar con empujarme desde lo alto del tejado, ¿qué no podría intentar alguien cuya cara aún era un hueco negro? ¿Y por qué este castigo? ¿Sólo por haber imaginado que Anonalino era un duende? Pero ellos no lo sabían. Ellos se hubieran encarnizado igual, aunque fuera verdaderamente un duende. ¿Y si lo era? Claro que también él era un acosador ciego e implacable. Y así estaba yo, atrapada entre la malicia activa y la inerte opresión, debatiéndome como una bestezuela.

—Haz lo que quieras —sollocé, furiosa—. No pensé que también tú serías mi enemiga.

—¿Soy yo acaso la guardiana de mi hermana? —se burló.

Entonces estallé:

—Cualquiera puede escribirte cartas y seguirte a donde vayas y quedarse mil años junto a tu ventana. Cualquiera puede además reírse como la hiena, o escupirte o tirarte cascotes o insultarte cuando pasas. ¿Y uno qué tiene que ver? ¿Y yo qué culpa tengo? Tengo tanta culpa como el fémur, como el chacal, como Nabucodonosor —ahí me miró con asombrada admiración—. Se lo voy a decir a papá, se lo voy a decir a mamá, se lo voy a decir a la abuela. Y ya van a ver todos los que me están martirizando, tanto los inmóviles como los movilizados. Son todos cerdos y jorobados y perdularios —extraje airadamente el repertorio formado con voces de aquí y allá.

—¡Bien! ¡Bravo! —gritó Laura mientras aplaudía con entusiasmo— Me gusta que no te dejes torturar como Fabiola o como Santa Catalina de Alejandría. Pero no le digas nada a nadie, porque yo ayer amenacé a todos los chicos con papá y su carabina de Ambrosio y prometieron dejar de molestarte. ¿No te das cuenta de que estuve bro-

meando todo el tiempo? ¿Te crees que no sé todo lo que te pasa? ¿Y en vez de preocuparte, de esconderte y de llorar, por qué no te abanicaste en China, como la señora de la película que ponen las monjas, que nunca sabe lo que pasó antes ni le importa? Para terminar con todo, también le dije ahora a Anonalino que si no se iba ya mismo con el paraguas le caería un rayo encima o que la tía Adelaida iría a sacarlo a bailar y que mamá lo metería dentro de un frasco. Se fue, y yo le prometí que le contestarías la carta.

Se lo agradecí con un abrazo. Mi alivio era profundo, a pesar de esa última promesa que quién sabe en qué compromiso me pondría. Siempre alguien apuesta algo en mi nombre, como si yo fuera un espacio en blanco, una voluntad disponible. Siempre hay alguien que hipoteca mi nombre, mi tiempo, mis oraciones, mi ayuno, mi opinión y hasta mi ropa, sin consultarme, y yo tengo que pagar o luchar a brazo partido para recuperar mi prenda. Este fue el único caso en que tal transacción fue beneficiosa.

Ahora Laura estaba observando el sobre por todos los costados. Lo olió, lo sopesó, lo miró al trasluz.

—Y ¿qué te parece si la abrimos? —preguntó al fin.

—¿Y si la rompemos? ¿Y si la quemamos? ¿Y si la dejamos para Nochebuena? —contesté, cada vez menos esperanzada.

—No, no puede ser. Una carta es para abrirla. No es para no leerla ni para rifarla, ni siquiera para donarla a las Damas Vicentinas. Tómala.

Me la ofreció y me la escamoteó enseguida, primero por detrás de su cuello, después por debajo de un brazo, por debajo del otro, por detrás de una y otra rodilla y por entre las dos, hasta que se la arrebaté de un salto.

Era la primera carta personal que recibía, aparte de alguna nota de los Reyes Magos, alguna circular de la Organización de Espías o alguna nota de la Mano Negra. ¿Qué podía decirme Anonalino, aunque fuera un duende? ¿O sobre todo si era un duende? No podía admitir que ése no fuera un mensaje sumamente perturbador, más aún si se trataba de una cita o de una declaración de amor. Comencé a abrir el sobre despaciosamente, como si algo vivo y peligroso pudiera asomarse de pronto. A medida que lo despegaba, por mis manos trémulas pasaron suspiros, pedidos de auxilio, historias truculentas y palabras tiernas, envueltos en babas, las mismas babas con que ese mismo sobre fue cerrado.

Por fin extraje con sumo cuidado un trozo de hoja de cuaderno doblado por la mitad. Lo desplegué, lo miramos de uno y otro lado. Estaba en blanco, totalmente en blanco. Era un papel en el que nadie había escrito nada.

Consultamos manuales de química y de física, buscamos qué reactivos podían obrar sobre «tintas simpáticas», invisibles a simple vista. Sometimos el papel al efecto del vapor, del aliento y del calor de una llama; lo frotamos con limón y con alcohol; lo planchamos húmedo y seco; lo miramos por transparencia a traves de vidrios de distintos colores; lo sumergimos en agua bendita. El resultado fue siempre el mismo: nada. Los procedimientos fueron agregando la enunciación de fórmulas mágicas, cantos y plegarias. Se iban complicando a medida que el papel se deterioraba.

Cuando tuve frente a mí un residuo grisáceo, viscoso, irreconocible, y adiviné en Laura el propósito de alguna suprema extravagancia, hice esta declaración:

—He descubierto algo.

—¿Sí? Yo también —murmuró ella, y agregó como si fuera obvio que hubiéramos llegado a la misma conclusión: —No podemos leer nada porque está escrito con agua, está escrito con lágrimas.

—No —protesté—. El no escribió nada porque eso fue lo que quiso decir. Quiso decir que no tenía nada que decir.

Sin embargo siguieron llegando mensajes. A través de Laura o en propias manos, como si siempre estuviera preparado para la ocasión, Anonalino me hizo llegar esos papeles que nunca decían nada. Tampoco él respondía a ningún interrogatorio. Se limitaba a exclamar «¡Florcita!» y a preguntar «¿Y Picaflor?» cuando nos enfrentábamos, y a la inversa cuando el encuentro era con Laura.

Años después él mismo u otro joven mongólico (¿o quizás sería un duende?) fue a visitarme durante una larga enfermedad y me entregó a escondidas un puñado de cartas. No eran suyas. Me las enviaba alguien que lo utilizó como mensajero. Era alguien con quien intercambiábamos palabras como talismanes, nombres capaces de fundar infiernos y paraísos, frases vertiginosas arrancadas del fondo de fiebres y de abismos, alguien con quien a veces nos internamos en la eternidad y cuya sola sombra yo no podía rozar sin un estremecimiento. Después vi copiadas las mismas frases, aun las mías, intensas, tiernas, desesperadas, en cartas enviadas a otras mujeres, y sus cartas se vaciaron, fueron para mí como las de Anonalino: nadie había escrito nada. Babas.

Olga Orozco

Narrativa de Corpus Barga

La literatura de un periodista

El periodismo destruye al autor de fondo que se desangra en el artículo y no tiende a obras de mayor empeño. Cabe una difícil solución: hacer de la brevedad, maestría, perder el talento y ganarlo en una crónica o en un cuento.

Corpus Barga, desde muy joven, se perdió en el periodismo. Vivió de artículos, crónicas, corresponsalías, que explicaban un exilio literario o político. Y sin embargo era un creador subterráneo. De vez en cuando afloraba una prosa que se desentendía de la urgencia diaria y se hacía cuento o memoria narrativa. Una obra parca en una larga carrera de escritor en periódicos, que sin embargo justifica una vida de creador, algo olvidada.

La aparición de *Los pasos contados,* [1] mereció la atención y el elogio de la crítica; pero la obra de Corpus Barga, como la de otros autores de la corriente llamada «deshumanización del arte» [2] permanece ajena al gran público. En España fracasó la novela moderna de Jarnés, la narrativa «deshumanizada» de Francisco Ayala o Corpus Barga; también, con anterioridad, los intentos renovadores de Unamuno, Azorín y Pérez de Ayala. La posguerra demostró que la mayor modernidad era volver al siglo XIX, y lo más avanzado escribir como Galdós, sin su profundidad urbana, o como Baroja, sin su divertimento.

El fracaso comercial no significa, ni mucho menos, el fracaso literario. Cualquier obra renovadora es, en principio, un fracaso. Es «ejemplar» el rechazo por editores de novelas como *Ulises* o *Cien años de soledad.* Con harta frecuencia, los editores en España, propenden al negocio establecido y apenas arriesgan un duro por la nueva literatura. Apuestan por la sub-literatura, cuando una obra se hace comercial, carne de seriales o película. Entonces se descubre que ciertos novelistas no son más que interesados guionistas de cine. (Curiosamente las mejores novelas-películas, son aquellas históricas o completamente desfasadas como novelas.)

Lo más grave es que editores-autores, confabulados en el negocio, no permiten la renovación necesaria. Explotan la gallina literaria hasta la extenuación. Lo más triste es que el público se canse y aborrezca la lectura. Todo lo nuevo un día es viejo, pero ya el colmo es estar siempre en lo viejo para no tener que cambiar. Argumento castizo, razón de subdesarrollo.

[1] *De* Los pasos contados, una vida española a caballo en dos siglos (1887-1957) *pueden consultarse las siguientes ediciones: Edhasa, colección El Puente, Barcelona, 1963. Contiene: I.* Mi familia, El mundo de mi infancia, *245 páginas. En 1964 aparece el II,* Puerilidades burguesas. *En Alianza Editorial, Alianza Tres, Madrid, 1969, aparecen cuatro volúmenes.*

[2] *Véase el manifiesto de esta corriente estética en José Ortega y Gasset:* La deshumanización del arte. Ideas sobre la novela, *Revista de Occidente, Madrid 1925.*

En España siempre ha habido una resistencia secular frente a lo moderno, desde la Reforma hasta el modernismo. Todavía hay mentes medievales que niegan el cambio posible y necesario. Reacios al futuro, temen el presente y permanecen en un pasado suyo.

Corpus Bargas, con Benjamín Jarnés y Francisco Ayala, pertenece a una verdadera generación perdida. Eran los jóvenes renovadores de la República y la preguerra, a quienes correspondía la madurez en la posguerra. Generación exiliada, rota. Contemporáneos de la modernidad, representantes de la llamada literatura deshumanizada que preconizaba Ortega. De permanecer en España hubiesen dado obras de largo alcance y no habrían permitido que una novelística periclitada surgiese como un muro y fosa de la modernidad.

Corpus Barga, como Ayala, pensaba que la novela-río, al uso de Galdós o Baroja, pertenecía a otra época. Formaban una generación impactada por el cine, [3] medio apropiado por fascinar con historias e imágenes. La novela debería buscar otros predios, pues su campo de entretener deleitando, le era arrebatado. Desde Poe y Baudelaire se avecinaba la modernidad en literatura, acelerada por la aparición del cine que contaba las historias con imágenes y palabras. En el nuevo arte confluían pintores (Dalí), poetas (García Lorca), cineastas (Buñuel). Todo ello en la Residencia de Estudiantes. El modernimo había proclamado la transformación de la literatura. La nueva literatura habrá de tener la intensidad del poema, la brevedad del cuento. En el mismo Rubén Darío confluían, en calidad de página, el poeta, el periodista y el cuentista. Rubén había bebido en Verlaine y Gautier, pero también en Villiers de L'Isle Adam y en Huysmans. También en Ramón Gómez de la Serna, prototipo de escritor moderno, coincidían el periodista y el poeta de las greguerías.

Es curioso que Corpus Barga fuese ya un exiliado antes de la posguerra. Exiliado interior y exterior que se manifiesta en un texto escrito en 1930: «Soy como tantos otros españoles, intelectuales y obreros, desperdigados por Europa y América, un inadaptado a la vida española, no porque lleve viviendo muchos años fuera, sino que estoy fuera desde mi juventud por haber disentido radicalmente de la vida en España. Y no únicamente del régimen político». [4] ¿Desarraigado? Para el escritor moderno los valores tradicionales que alimentaban su obra están muertos y pudren las raíces que lo nutrían. Ni idealismo, ni realismo; la vanguardia mostraba el desnudo esqueleto de la trama, y la modernidad, el fracaso de la convivencia humana, manifestado en la Gran Guerra (1914-1918) y otras terribles experiencias de degradación que se avecinaban: la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial. Los escritores de la generación de Corpus Barga oteaban el panorama desolado que se acercaba y como augures que eran, escribían una literatura deshumanizada, espejo de una sociedad desalmada, condenada a su propio infierno. El malestar de la cultura, la muerte del espíritu eran evidentes. Los valores tradicionales, la religión, la familia, la misma sociedad, en su concepción burguesa y clasista, periclitaban y no había otros valores nuevos como recambio de los viejos. El «nietzchismo» noventayochista [5] trasfondo en la obra de Baroja, Maeztu y

[3] *Véase como ejemplo el interés por el cine en revistas como* La Gaceta Literaria, *que patrocinó un cineclub.*

[4] *En el artículo «Nueva casta de españoles», aparecido en* Nueva España, *14-11-1930.*

[5] *Véase el libro clásico de Gonzalo Sobejano:* Nietzsche en España, *Gredos, Madrid, 1967.*

Azorín, también en el paradógico Unamuno, era todavía un humanismo. Sin embargo, la literatura deshumanizada reniega de sus raíces corruptas, de la realidad, se desalma, se intelectualiza. Es propiamente, una antiliteratura.

El desarraigo de Corpus Barga no sólo es español sino europeo y conecta en expresión con una literatura coetánea que en la literatura y el pensamiento mostraba el mismo desarraigo; en la putrefacción de los valores caducos y en la búsqueda de signos nuevos para manifestar la vanguardia, la modernidad, la deshumanización.

El modernismo, buscando como maestros a los genios casi ignorados como Poe, Baudelaire, Verlaine, Huysmans..., a los raros, [6] y despreciando a los ingenios establecidos, había escogido la marginación. La nueva literatura deshumanizada erige también el exilio interior [7] ante el fracaso de su obra o el exterior y total de Corpus Barga. Grandes maestros de la literatura contemporánea —Beckett o Ionesco, Cortázar o Cabrera Infante— son también exiliados. Los exiliados objetivan la realidad de su país desde la distancia. Su amor-odio al país es más verdadero, más rico en la dialéctica presencia-ausencia. (Lo que más se ama es en el fondo aquello que más se aborrece.) El desarraigo es un amor re-sentido, más verdadero que el trivial amor que es indiferencia. (Sirva de ejemplo ilustre Joyce y Dublín.)

Como dato sintomático la primera novela de Corpus Barga se titula *La vida rota,* escrita durante su primer exilio, en el confinamiento a que le condenó su familia en Belalcázar, pueblo de la sierra de Córdoba, lindero a Extremadura, como castigo a su postura vital de joven iconoclasta. Arturo Ramoneda en la introducción al volumen *Apocalipsis, Pasión y muerte. Hechizo de la triste Marquesa. Cuentos,* de Corpus Barga [8] recoge parte de un artículo de Corpus que publica en *El intransigente* donde escribe: «Hay que barrerlo. Sólo deben quedar en pie las ciudades históricas, pero sin habitantes. El resto de España convertido en campo; y en él a vivir de la manera más animal posible, los fantásticos españoles. Entonces sería el momento de ir convirtiendo la vida animal en vida de verdadero hombre». [9] Postura de «enfant terrible», jacobina, capaz de asustar a las buenas mentes burguesas. La agresión literaria de Corpus —más extrema que la humorística de Ramón Gómez de la Serna, cercana a la de Bergamín— le lleva a escribir una autocrítica demoledora contra sí mismo: «No hemos leído muchos libros tan detestables como *La vida loca* (sic). Pero además se advierte que el autor debe ser un mal sujeto capaz de cualquier tropelía y de todas las malas hazañas». [10] Autocrítica y humor intelectual, algo amargo. La obra, señala Ramoneda, fue elogiada en su momento por autores tan preclaros como Silverio Lanza o Ramón Gómez de la Serna, quien tuvo intención de reeditarla en Buenos Aires, después de la guerra.

La vida rota abría con buen pie el ciclo narrativo de Corpus Barga, interrumpido, sin embargo, por la indiferencia y el silencio ante su obra de creación. Ya hemos apun-

[6] *Véase el libro fervoroso de Rubén Darío:* Los raros.

[7] El exilio interior es disidencia, soledad. Los poderes establecidos lo condenarán como enajenación.

[8] Corpus Barga: Apocalipsis. Pasión y muerte. Hechizo de la triste marquesa. Cuentos. *Edición de Arturo Ramoneda, Ediciones Júcar, Colección Narrativa contemporánea, Barcelona 1987.*

[9] *En el artículo «Yo gobierno», en* El intransigente, *14-5-1902.*

[10] *En* Revista Prometeo, *número 15, 1910.*

tado antes el fracaso de la nueva literatura. Corpus publicó en los años treinta algunos de los capítulos de *La vida rota,* sin indicar su procedencia, y sesenta años más tarde se convertirá en el estímulo decisivo para escribir *Los galgos verdugos.* [11] Principio y fin se reunían en un ciclo creador.

En 1914, Corpus, el exiliado visceral, se instala en París, ahora de modo definitivo. Allí vivirá —exceptuando su estancia en España durante el tiempo que duró la República— hasta 1948. El régimen republicano, políticamente, le había reconciliado con España. Pero su exilio no sólo era político. En el mencionado artículo «Nueva casta de españoles» se declaraba además inadaptado «de la vida, es decir, de la sociedad en todas sus manifestaciones. De su imaginación o literatura como de su realidad política; de la vida familiar como de la social, y sobre todo, de la vida más íntima, más falsamente íntima y espiritual. (Esos intolerables místicos que siguen oliendo en los mejores solitarios españoles, porque no acaban de ser estudiados, disecados)». Exilio, pues, existencial, óntico. Animadversión a la sociedad española y a su sentido de la vida. Crítica demoledora hacia su literatura, y en los párrafos finales, hacia los maestros consagrados; sin mencionar sus nombres, pero sí su inclinación, fuesen Azorín o Unamuno. Hay un ataque hacia los grandes solitarios, contemplativos, lectores y estudiosos de clásicos y místicos.

En su edición, Arturo Ramoneda, recoge todos los textos literarios en prosa que escribió Corpus Barga entre 1910 y 1939: una novelita, *Pasión y muerte* y diversos relatos cortos: *Apocalipsis, Un musulmán arrogante, Cacería andaluza, El gobernador, Valentina, La crueldad de los dioses, El amante de una dama, Platón* y *Un entierro en Sevilla.* También, aunque puedan quedar narraciones perdidas en publicaciones extranjeras donde colaboró, los publicados desde 1939 hasta 1975: la novela *Hechizo de la triste marquesa,* y el relato *Asesinato de Narciso o riesgos de la imagen,* con la excepción de *Los pasos contados.* [12] El volumen de 322 páginas está precedido de una luminosa introducción, escrita por Arturo Ramoneda.

Pasión y muerte o Mary en los altos hornos

En Corpus Barga se da un continuo re-hacer de sus textos. *Pasión y muerte* [13] se convertirá luego en otro relato, *Apocalipsis,* aparecido en el segundo volumen de la colección *Nuevos valores* de la editorial Ulises que pretendía dar a conocer firmas como las de Rosa Chacel, Benjamín Jarnés, Arconada y otros autores de la nueva generación estética. El título *Pasión y muerte* (Eros y Thanatos), amor y muerte, destrucción, es antiguo y reiterativo en literatura. El introductor señala que con este mismo título habían aparecido relatos de Josep M. Folch y Torres y Joaquín G. Alvarez (Quinito Madriles). Poco después del alumbramiento de Corpus apareció *Pasión y muerte,* de Antonio Precioso.

[11] *Sobre la relación entre las dos obras, véase el artículo de Arturo Ramoneda «Corpus Barga:* La vida rota, Los galgos verdugos», Insula, *junio de 1979.*

[12] *Ramoneda anuncia que la primera etapa de la producción de Corpus Barga (1904-1910) se recogerá en otro volumen.*

[13] *Publicado en la* Revista de Occidente, *marzo de 1926, n.º 33.*

Al relato *Pasión y muerte o Mary en los altos hornos,* le precede una carta del autor al editor (París-2-26) que es un manifiesto de propósitos: «Mi estimado amigo: En el siguiente manuscrito ha querido el autor presentar la novela más limpia de datos, descripciones y cuadros, más concreta —y no sé si más descarnada— que se haya escrito en castellano; una novela en fin que para diversión de los matemáticos se podía haber escrito en fórmulas algebraicas». He aquí un manifiesto, quintaesenciado, de la nueva literatura deshumanizada. Corpus Barga suprimía la sustancia de la novela decimonónica y advertía, sabiendo los gustos imperantes: «Es de esperar que la novelita no tenga muchos lectores». La moderna generación ensayaba una novela vanguardista, experimental, pero los editores seguían publicando historias decimonónicas, demasiado humanas, novelas «rojas», de un color más subido que las «rosas», de amores, adulterios, conversiones, de altas y bajas pasiones, tan cercanas al folletín, Corpus trasciende el melodrama y en su originalidad rompe las normas del juego, paradigmáticas, de este tipo de relatos y se ríe irónicamente de ellos. La intención de Corpus Barga la resume Ramoneda en los siguientes puntos: alteración de la trama argumental (sin llegar a la transgresión revolucionaria de Jarnés o Gómez de la Serna); esquematismo, tanto en lo que se refiere a la peripecia externa de los personajes como a su caracterización psicológica; el esquematismo lleva en ocasiones a la oquedad de los personajes, situación que desarrollará más tarde el teatro del absurdo; en otros momentos el sinsentido conduce a la enajenación. Sin embargo, lo más destacado de la obra —que exige atenta lectura— es el juego constante del narrador, personaje que acaba convirtiéndose en víctima: correspondencia, paralelismos. La materia de la novela no es el «suceso», sino el juego narrativo. Juegos de lógica, Corpus confesará que ya en 1908 estudiaba *Las Moradas* de Santa Teresa como se estudia la geometría descriptiva. Julio Gómez de la Serna señala que Corpus Barga aplica a la literatura su antigua facilidad para las matemáticas. Los juegos entre literatura y lógica llegan hasta la modernidad de los libros, no tan infantiles, de Lewis Carroll.

Corpus Barga evita datos realistas tan importantes como la localización geográfica y temporal, es decir, los dos ejes de abscisas de la novela tradicional. (La deshumanización llega al deshuesamiento.) Parodia, ironía, juego. «La arquitectura de Mary seguía en forma, pero sin espíritu. Era una figura neoclásica. Su cuñado era un almohadón desfundado en el diván. Había cedido al peso de los remordimientos que le atormentaban» (p. 37). A excepción de la protagonista, María, Barga renuncia a darnos datos externos de otros personajes. También se elude el marco social y político de la novela, tan determinante para Galdós, por ejemplo.

¿Qué permanece? No la novela, al estilo tradicional, sí la narratividad, el juego de escribir, las palabras, la oración esencial, tan próxima, a veces, a la greguería ramoniana, a la definición irónica: «será el amor que es una enfermedad como las viruelas», «no hay ninguna belleza en el amor. Es una enfermedad que afea» (p. 42). «El amor es un convencionalismo»; «la religión es siempre un juego de amor»; «viéndole meterse en la caja de magia del ascensor» (p. 43); «no había conocido a las mujeres más que del modo horizontal» (p. 49), etc.

Pasión y muerte gozó del favor de los círculos literarios, reunidos en torno al calor de publicaciones como *Revista de Occidente* o la *Gaceta Literaria,* voceras de la nueva literatura.

Finalmente cabe preguntarse *Pasión y muerte* ¿es una novela corta o un cuento? A los vanguardistas de la literatura deshumanizada les gustaba llamar a estos textos *prosas* o *relatos*.

Hechizo de la triste marquesa

Hechizo de la triste marquesa, también es subtitulada por Barga como *Crónica cinematográfica de 1700.* Señala el interés, la fascinación que los escritores de la nueva literatura sentían por el arte cinematográfico.

Un episodio de las *Memorias* del duque de Saint-Simon, autor de sus preferencias, llevará a Corpus Barga a escribir *Hechizo de la triste marquesa,* relato que termina en 1947. En él narra y a la vez reflexiona sobre un período conflictivo de la historia de España. (El final del reinado de Carlos II *el Hechizado* y los comienzos del reinado de Felipe V.) Esta obra permaneció perdida y olvidada entre los «papeles» de Barga hasta que en 1968 un editor peruano, que la conoció por casualidad, la publicó. En la edición de Lima apareció con el título tan sugerente *La baraja de los desatinos*[14]: «La cuestión está en la baraja con que se juega. En este caso ¿será la francesa o la española la baraja de los destinos?» «Queréis decir de los desatinos». En 1971 Seix Barral publicó la novela con este título de *Hechizo de la triste marquesa.*

Corpus Barga da un salto en el tiempo y en la textualidad desde su literatura vanguardista (cuya última obra extensa había sido *Pasión y muerte)* al relato histórico de *Hechizo de la triste marquesa.* Habían pasado veinte años. Otros compañeros de generación atravesaron por la misma experiencia. Recuérdese la trayectoria muy similar de Francisco Ayala, que tras la publicación de su obra vanguardista *Cazador en el alba,* aparecida en 1930, abandona las tareas narrativas hasta 1944, (si se exceptúa *Diálogo de los muertos, Elegía española,* de 1939), cuando curiosamente publica *El hechizado,* ambientada en época cercana a la novela de Corpus. Sin embargo, mientras Ayala y otros autores del exilio reinician o continúan una brillante carrera literaria, Corpus se autoexilia en el periodismo y se pierde en las urgentes colaboraciones literarias. No volverá a la narración hasta los años sesenta, cuando emprende la redacción de *Los pasos contados.*

Corpus Barga sigue de cerca un episodio de las *Memorias* de Saint-Simon cuando escribe su relato *Hechizo de la triste marquesa.* Felipe V viene a España y no conoce a nadie. Se deja llevar por D'Harcourt y varios personajes como el cardenal Portocarrero, el marqués de Villafranca u otros. Por su inexperiencia, pudo haber tenido un revés en las intrigas palaciegas, pero le salva Louville, consejero discreto y sutil. El relato recrea una historia de amor, de venganza y de intriga, donde cobran relieve personajes de ficción y otros, apenas señalados en el original, como Doña Sol y Hondonada. Junto a la poderosa flema del cardenal Portocarrero aparece la astucia decidida del discreto y fiel Louville.

Hechizo de la triste marquesa es una obra de difícil lectura por su contenido (proyectado más allá de la intriga histórica) y por su estructura formal. Hay mucho de todo:

[14] *Título que procede de la alusión que se hace en el capítulo XXIX a España, como baraja de desatinos, no de destinos. En esta edición, p. 235.*

recreación de una época, peripecias amorosas, intrigas... que el lector sigue hasta llegar al laberinto de nigromancia y brujería de Toledo donde estallan, como fuegos fatuos, teorías filosóficas, pitagorismo, artes mágicas y cábalas, aritmética, todo combinado, entre la erudición y la magia. Juegos que divierten (hasta cierto punto) y cansan. El capítulo XVIII, al principio, evoca el laberinto nigromántico de Toledo, situado en la casa del Greco. Luego se suceden fórmulas cabalísticas, la filosofía de los números. La p. 153 se llena con una enumeración de autoridades. Las pp. 156-157 hablan sobre filosofía antigua. La p. 156 se embellece con nombres evocadores, mitológicos (evoades, eleides, ménades, tíadas, edónidas, bacantes) etc.

Es un texto barroco, que enraiza en el Quevedo de *Los Sueños* y en la novela picaresca; pero también en Galdós y en Valle-Inclán. Barroco y esperpéntico: «Sus caretas de trapo o de cartón pintarrajeadas representan cabezas de animales y monstruos de un ojo ciclópeo o de varias bocas, una debajo de otra; las máscaras más encorvadas llevan la careta en el trasero. Sus disfraces de andrajos no disimulan sus andrajos naturales y sus piltrafas» (p. 135). En esta obra hay descripciones (pp. 121 y 131) que separan el texto de los postulados estéticos de sus primeras obras; pero son descripciones rápidas, bocetos esperpénticos que dibujan magistralmente y nos dan la realidad que no proporcionaría una pintura realista: «Maese Fabián con sus menestrales está colocando en medio de la plaza, al estafermo, que es un monigote gigante y desproporcionado, todo cabeza, panza y brazos. Los zapatos son también enormes, pero las patas, cortas y delgadas. Las narices de polichinela. Las orejas, de elefante. Tiene la boca abierta de oreja a oreja. Un ojo guiñado y el otro saltón...» (p. 131). Destaca también, como recurso, el diálogo teatral en el capítulo XIII (pp. 122-129).

¿Cuál es la intencionalidad de Corpus Barga en esta obra? Ciertamente hay una crítica sobre la sociedad española, su historia y su decadencia; contra la nobleza y sus abusos (ver capítulo IX); contra la iglesia todopoderosa; contra las costumbres españolas (capítulo XIV), las comidas indigestas, los disciplinantes, etc. Corpus deforma la realidad desde una mirada de espejos esperpénticos. Más que la crítica directa, le interesa el juego literario, la farsa de una tragicomedia que ha perdido el sentido (realidad e historia vacías), el absurdo. Esta obra parte del barroco y enlaza con la modernidad.

La presente edición reproduce el texto que publicó Seix Barral, [15] el mismo que apareció en Lima en 1968. En éste figuraba una nota introductoria que no apareció en la edición de Seix-Barral y que aquí se restituye. Es un resumen de intenciones: «Sin duda el autor llama cinematográfica a esta crónica accesoria de 1700, escrita en treinta y seis episodios y un epílogo, porque se imagina que —sin matemática y sujeta a sus debidas proporciones— hubiera podido ser referida en las ferias de aquel siglo, apuntando, como prueba, con una vara las estampas de un cartel».

Los nombres y títulos de algunos protagonistas, así como los desarrollos de la acción, han sido inventados. Y los anacronismos son de rigor.

El hecho es verídico. Se verificó entonces y allí. Tiene historia y geografía» (p. 58).

[15] *Seix-Barral, Barcelona, 1971.*

El último párrafo es bien elocuente. Aquí Corpus Barga, alejado de las pretensiones estéticas de la carta-prólogo de *Pasión y muerte,* volvía a las coordenadas clásicas de la novela: espacio y tiempo.

También incluye la presente edición un texto (p. 193) que suprimió la censura. (Texto que alude al culto fálico, con desviaciones religiosas y míticas.)

Relatos breves y cuentos

Apocalipsis o el amigo del hombre es el primer relato que abre la presente edición (pp. 3 a 12). Fue publicado en *Revista de Occidente.* [16] Junto con *Pasión y muerte* es lo más destacado de Corpus Barga como escritor vanguardista. Narra el sueño de un astrónomo en la noche de San Juan. «Era la noche de San Juan y hacía frío» (p.3). Era la noche del 27 de diciembre, festividad de San Juan, Evangelista, que el autor traslada a la noche veraniega del otro San Juan, Bautista, del 24 de junio.

El relato es una alegoría y crítica política, desde la primera página: «Acababa de asistir, en calidad de técnico, a una reunión convocada por el comisario del pueblo en las ciencias celestes. El fascio central de los astrónomos había tomado la dirección del movimiento de rotación» (p. 3). Alegoría explicada a través de los cataclismos cósmicos que se producen en la mente de «nuestro amigo», «astrónomo de tercera clase», «movilizado en el servicio de los que buscaban la luna». Escrito desde el punto de vista del narrador omnisciente, es un relato irónico sobre la política, el nacionalismo y las instituciones republicanas, los pacifistas y cierta literatura de éxito: «El novelista Blasco Ibáñez estaba haciendo un buen negocio. Había alquilado todos los cinematógrafos del mundo y proyectaba en todos aquella noche la película de su novela *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*» (p. 9).

«Un musulmán arrogante» se publicó en *La Nación* de Buenos Aires [17]. Había sido incluido antes en *Clara Babel.* Es un relato interesante, un cuento entretenido con moraleja final. Recrea pasajes de la *Crónica de los Reyes Católicos,* escrita por Hernando del Pulgar. Barga describe el mundo caballeresco entre moros y cristianos, en las postrimerías del s. XV.

El moro es presentado como un caballero de honor, esbelto: «En esta correría llamó la atención un gallardo moro que a caballo y solo, con una bandera blanca en la mano, se acercaba a las filas cristianas» (p. 263). El estilo rebuscado de relato histórico es sólo un pretexto para desmitificar este género. Nada más lejos que lo heroico del espíritu crítico, intelectual, de Corpus Barga. Compárese el siguiente párrafo: «Este musulmán era hermano de los tres muertos por el de Tendilla. Tenía, como ellos, la mirada llena de misterio y de fatalidad, y las pupilas dilatadas, enormes. Había organizado este ataque y no quería retirarse del campo sin retar al conde vencedor...» (p. 265). En el fragmento entre corchetes, al final del relato: [«Ahora, cuando nada nos importa del Conde de Tendilla, ni de la toma de Granada, comprendemos lo absurdo de aquellas vidas

[16] *En el mes de julio de 1923.*
[17] La Nación, *julio de 1935.*

que creían vivir para eso...»] (p. 266). [18] Frente al relato histórico, el perspectivismo intelectual, la desmitificación en el tiempo.

«Cacería andaluza» se publicó también en *La Nación* [19] de Buenos Aires. Es un texto conocido por los lectores de *Los galgos verdugos.* Se refunden en el relato tres capítulos del final de *La vida rota.* Este mismo episodio de la cacería, ampliado y recreado, dará lugar a un interesante pasaje de *Los galgos verdugos.* El estilo de Corpus es rápido, dibuja las escenas, nos las pinta como acotaciones entre el diálogo. «El majo Marqués da las riendas a la señorita Barbarroja haciendo una cortesía. La señorita, halconeando, sube la pierna diestra sobre las cornetas de la montura y extiende la izquierda hacia Rafael» (p. 269). (Bajo el nombre de Rafael se escuda el autor.) En el relato, de cacería y entretenimiento hay una referencia a la poderosa Mesta. «Don Andrés gozaba recordando la organización sabia y minuciosa con que regía a los ganados trashumantes el antiguo Concejo de la Mesta» (p. 277). La cacería, ¿un juego?, ¿un deporte?, al final un fracaso: «Los cazadores van llegando, cansados de la correría». «Vuelven aburridos, fracasados, porque no han levantado ninguna liebre» (p. 277). Pero siempre se puede dar gusto al dedo, siempre hay una víctima. Suena un tiro. No cae un conejo sino el mastín «que luce en la piel el brillo de una estrella sangrienta».

«La crueldad de los dioses» se publicó en la revista *España.* [20] Ramoneda señala que estaba destinado a formar parte del libro *La rosa de los cuentos,* que finalmente no se publicó. Este texto se relaciona con otros de carácter fantástico que escribió Corpus en su adolescencia, con el título de «El silencio del sol», por ejemplo, que incorporó a *Clara Babel.* En *La crueldad de los dioses* la niña protagonista está sola junto a su padre muerto. Texto poético, infantil, con referencias a ángeles y a Dios. «Cuando la niña ya no puede más, Dios la mira a los ojos. Entonces la niña reconoce en ese hombre impasible al médico de su casa, que mientras la mira, como es costumbre en el médico, se atusa la barba» (p. 281). Todo el relato gira entre la realidad y la imaginación.

«Valentina» apareció en la revista *Indice.* [21] Refleja el vivir degradado de los suburbios de Buenos Aires. El cuento se subtitula «De las memorias de un errabundo». Calles frías, inhóspitas, pensiones miserables... «Una noche en Buenos Aires me encontré sin dinero bastante para dormir en un alojamiento» (p. 291). Buhardilla: «llamé en varias casas y di con la buscada. En un cuarto de planta baja y techo de buhardilla había varios jugadores...» (p. 292). Catre: «me acosté vestido. Sentía la humedad pegajosa. Alguien se rascaba con furia» (p. 294). *Lumpen.*

«El amante de Madame/Platon», según Ramoneda, debía constituir el comienzo de una narración más extensa. Fue escrito en los años veinte. Lo dio a conocer el diario *El País.* [22] Es un texto truncado y se nota. Llama la atención el empleo reiterado del

[18] *El fragmento entre corchetes que figura en* Clara Babel *fue suprimido en la reproducción de este relato en* La Nación *de Buenos Aires.*

[19] La Nación, *24 de noviembre 1935.*

[20] Revista España, *1 de enero de 1921.*

[21] *En el número 4 de la revista* Indice, *cuyo mentor era Juan Ramón Jiménez. Tan sólo publicó 4 números. Revista de gran calidad estética, dio a conocer a los nuevos valores.*

[22] El País, *6 de agosto de 1978.*

pretérito perfecto simple: (Sacó, se abrochó, volvió, cepillóse, se peinó, se cambió, se dobló, se acercó). Abundancia del verbo. Dinamismo.

«Un entierro en Sevilla», apareció en *La Nación* de Buenos Aires.[23] Corpus lo tradujo al francés y volvió a reproducirlo en el suplemento dominical de *El Comercio*[24], de Lima. Es un cuento divertido. El paso de un entierro es la disculpa para contar una anécdota acaecida entre don Fernando Villalón (sin duda referencia al ganadero y poeta) y un gafe a quien ayuda durante toda su vida, hasta el final, en el barroco y esperpéntico entierro. «¿Han visto ustedes un entierro de noche? Yo he visto uno muy bonito en Sevilla» (p. 299). «Si se queda usted algún tiempo en Sevilla tendrá usted ocasión de conocer a Don Fernando». «Es como conocer a Sevilla y a toda Andalucía, a la verdad...» (p. 300). Gracia, divertimento, literatura sobre la anécdota.

Cierra el volumen «Asesinato de Narciso o Riesgos de la imagen» que apareció en *EL Comercio,* de Lima. El protagonista, «Narciso López, fotógrafo, marchaba despacio, vagaba, divagaba, esperaba que en el espacio y en el tiempo se realizase algo» (p. 310). Las coordenadas: el espacio, la gran ciudad, el tiempo, Noche Vieja. Narciso se encuentra con su compadre Lupescu y cenan. Comen y beben. No pagan. Escapan al estudio de Narciso y allí el relato deviene, en lo sustancial, la teoría del narcisismo, el encuentro con la imagen: «¿Por qué no ha de escribirse uno para verse? ¿No hay muchos que se miran y se ven oyéndose hablar por radio? ¿Y por qué extrañarse de esto? ¿No llegamos a vernos hasta el esqueleto palpándonos?» (p. 319). Aquí Corpus Barga enlaza con preocupaciones de Unamuno, Pirandello, Borges...

Ironía, perspectivismo: Narciso López y López «tiene hasta el apellido delante del espejo» ¿Cuál de los dos López es Narciso?». Hay una referencia a Larra «aquel romántico español que se puso en frente de un espejo y se disparó un tiro en la sien» (p. 320). Y unas consideraciones inteligentes sobre el suicidio: «el suicidio es un equívoco. El suicida siempre mata a otro» (p. 320). Narciso se suicida «artísticamente» frente al espejo. Como asesino de Narciso se entrega a la policía, pero irónicamente, es condenado por no pagar la cuenta de la cena.

Amancio Sabugo Abril

[23] *13 de junio de 1923.*

[24] El Comercio, *Lima 1 de enero de 1955.*

NOTAS



Enrique Molina o el lenguaje de la pasión*

A Daniel Babinsky

¡Caminos! Siempre hacia qué nada que se aleja, siempre hacia qué nada que regresa. El mundo es enigmático. Existe menos en sus materias que en la vorágine de la pasión y la angustia, en la eterna incertidumbre en cuyo centro el erotismo despliega un sol carnal, una respuesta, un único, inalcanzable foco de plenitud, un desesperado lazo a través del tiempo y la nada en la avidez sin límites de todo corazón.

Camila O'Gorman, **Enrique Molina**

El autobús que tomé en las cataratas de Iguazú me llevó hasta Buenos Aires. Era el otoño del setenta y siete, mal tiempo para una nación de continuas revueltas que volvía a estar bajo la férula de un terrible dictador. Varias veces el autobús se detuvo para que los militares —que vigilaban ciertos puntos estratégicos— registraran nuestros equipajes. En todas las ocasiones se asombraron de que el mío sólo contuviera algunos libros y una muda. Entre los libros llevaba *Camila O'Gorman,* pero ellos no supieron detectar el poder inflamable de esas páginas. Yo me sentía impaciente por llegar y ponerme a la búsqueda de este escritor que había signado con fuego indeleble la fuerza arrebatadora y reveladora de la pasión. Buenos Aires estaba sumida en la niebla y el frío. Me dirigí al diario *La Nación* para ver si conseguía el paradero del autor de *Fuego libre.* Alguien, encargado de la sección literaria, me miró de arriba a abajo y me preguntó para qué quería verlo y quién era. Se lo dije. Se puso al teléfono y llamó a otro poeta al que comunicó mi intención. De nuevo tuve que darle explicaciones y, finalmente, obtuve el teléfono de la mujer de Molina quien me citó a una hora temprana con el poeta. Todo este trajín no se debía a que Molina fuera un hombre ocupado o inaccesible, sino a una prudencia lógica ante un gobierno especializado en las desapariciones y en el terror.

Cuando llamé a la puerta de un decimotercer piso de la calle Pueyrredón, me sorprendió la fotografía de unos ojos de mujer pegada a la altura de la mirilla. Inmediatamente recordé estos versos de Antonio Machado: *«El ojo que ves no es ojo /* porque tú lo veas; */ es ojo porque te ve».* Oí pasos y una persona de mediana estatura, fuerte, con los cabellos ya plateados y ojos de asombro, apareció ante mí. Le abracé y nos sentamos en un pequeño sofá del vestíbulo. No había sala a donde pasar: la otra habitación era el dormitorio donde tenía una mesa de trabajo. La primera media hora la pasamos

* *Estos recuerdos y notas fueron escritos en 1978, después de mi visita a uno de los más interesantes y desconocidos (entre nosotros) poetas argentinos. En la actualidad, si tuviera que escribir sobre Molina, razonaría más las frases, pero dudo mucho de que lograra ser más verdadero. No creo necesario advertir que estas páginas son un homenaje.*

apurando una botella de ginebra que a mí me soltó la lengua y me tranquilizó. Le hablé de su poesía, de cómo está dirigida a una región del espíritu donde las imágenes y nuestras vivencias encarnan. Un lugar de entresueños. Sus palabras despiertan en nosotros asociaciones aparentemente involuntarias: la vida adormecida en ciertos hoteles, cuerpos abrazados bajo un árbol de fuego y mareas azotadas por el brillo pasional de la luna. En sus poemas siempre hay alguien que dice adiós. Pienso que cuando el poeta salió de Argentina —tenía veinticuatro años y acababa de terminar Derecho— podía repetir con Cendrars: «Cuando se ama hay que partir». Se parte porque el deseo (que es la forma que adopta el amor) «es una pregunta cuya respuesta no existe», como nos dejó dicho Cernuda. Se busca en ese continuo desvivirse la dimensión de lo maravilloso, también de lo terrible. Se parte porque sólo así el amor pervive, en la ruptura. Y junto a esta imagen hemos de ver, erguido en la proa del barco, al Hijo Pródigo con el fuerte y peligroso ácido de orgullo en su mirada de adiós. Molina navegaría varios años, limpiando la borda, haciendo *tareas sin esperanza,*[1] y conocería las riquezas de los puertos, las habitaciones de una sola noche y sus fantasmas, los cuerpos amados que la memoria trata de recobrar de forma tantálica en la soledad de un camastro que se balancea por la redondez de la tierra. Molina es un hombre de viajes, alguien muy poco apegado a la mesa de trabajo. Su obra está formada por algo más de ciento cincuenta poemas, un libro inclasificable, entre la narración y el documento, y varios prólogos y artículos no recogidos en libro. También ha hecho algunas traducciones que parecen una ampliación, aclaración o referencia de su propia obra: *Prosa del transiberiano* (Blaise Cendrars), *El amor loco* (André Breton), *Una temporada en el infierno* (Arthur Rimbaud), esta última en colaboración con Oliverio Girondo, y también, como me confesara «muchas noveluchas francesas, libros malos de aventuras y cosas así que ni siquiera tengo que leer y que me ayudan económicamente». La ginebra había ayudado a eliminar preámbulos y, un par de horas después estábamos en un pequeño restaurante. Al amor de un par de botellas de vino seguimos hablando de literatura. Hablamos de la poesía española y surgió Cernuda: «quizás el más grande de la generación del veintisiete», dijo, y le recordé que el hispanista francés André Coyné dice en el prólogo a una antología suya que *La Realidad y el Deseo* es un título que le pertenece al poeta argentino de no ser porque el sevillano se le adelantó en el tiempo. Edgard Bayley nos leería al día siguiente un cuento en el cual Enrique Molina aparecía con una maleta llena de un misterioso magma. Inabarcable, resbaladiza, rara vez sujeta a forma y a temas únicos, la poesía de Molina es un magma fosforescente. Es una palpitación, un estar asombrado constantemente porque sabe *que arde en las cosas un terror antiguo.* ¿Y qué es ese terror? Para situar esta pregunta tendremos que interrogarnos acerca del deseo y sus apariciones, por ese saber inherente a la pasión que, pasmada ante su objeto, no lo anula en el abrazo: lo sabe allí, al otro lado del mundo, como presencia inconstante que nos mantiene en el fuego. Por ello los amantes son antípodas, seres condenados al misterio y a la atracción. A esa dialéctica del deseo que no acaba de cumplirse, la califica Molina en varias ocasiones de tantálica. Veamos ahora una definición *poética* de cinco términos que son estrellas capitales en la constelación de su poesía.

[1] *Todas las cursivas sin justificar pertenecen a la obra de Enrique Molina.*

EL FUEGO: Los antiguos lo tuvieron como uno de los cuatro elementos de la naturaleza. Materia encendida. Ahumarada hecha para aviso en las atalayas de las costas. El mundo es llama; la llama, purificación. Los fuegos nocturnos son infieles: todo lo abrazan y en todo arden. El fuego está ávido de encarnación, pero al abrazar abrasa. El fuego busca el agua. *Cfr. Amantes Antípodas.*

LAS COSAS: Son intuidas. Reverberan con un brillo tantálico. Es el mundo y su continua provocación. Están más allá de nuestras imágenes, de nuestras palabras: árboles, ríos y nubes hablan un mismo lenguaje hecho quizá de silencio. Nuestra conciencia está sola ante ellas. Las cosas se confunden a veces con el deseo y su realidad entonces es ambigua, pero también es el momento de las visiones y de las revelaciones. Carnaval de fetiches: nuestra condición y nuestra condenación.

LA MUJER: No siempre se tiene certeza de que su presencia sea real, tangible; pero su voz nos llama y nuestro cuerpo despierta. Gracias a ella nunca volveremos a Itaca. Tiene forma de continente, de árbol; en ocasiones, en los caminos umbríos, aparece tocada por una luminosidad terrible. Objeto de adoración y lugar de abismos. En la poesía de Molina la mujer es inabarcable (lo mismo que decimos de su poesía), pero sabe, desde su *memoria y desamparo* que *sólo ella es real en la vorágine.* A altas horas de la madrugada se le oyó decir al poeta, citando a otro, que la mujer es el alimento espiritual más alto. A partir de aquí hubo que abandonarle entre las callejas de esa noche. A su vuelta habría de informar en uno de sus poemas, refiriéndose a la mujer, que *su misterio es impenetrable.*

EL DESEO: Una de las palabras más bellas del diccionario. Cualquiera puede consultarla en la letra D, pero sólo es real en el cuerpo. Desear es ser, querer ser. El deseo en Molina es una pasión, y la pasión es el lenguaje de los amantes, también de los desesperados. En Luis Cernuda el deseo, en ocasiones, a fuerza de afirmarse sin alcanzar el reconocimiento, es espectral. Amor al deseo mismo. No pocas veces el deseo aparece solitario y trágico ante las orillas del mundo. No podría decir que ambos poetas lo viven igual, pero sí que en su última imagen es lo mismo: una pregunta polifónica e inacabable. Enrique Molina no se pregunta qué es el deseo: constata, y al hacerlo nos dice que los amantes son antípodas. No canta a la plenitud ni en la plenitud del ser (el acuerdo entre el mundo y el hombre de Jorge Guillén no encuentra lugar en el poeta argentino), sino al *desamparado en la corriente.* Criatura con una avidez sin límites, siente la belleza del mundo como demoníaca. El deseo se encrespa, quiere desatarse, estallar, agotarse en lo idéntico, pero una y otra vez vuelve a sí mismo, como Sísifo a su condena. Todo huye de pronto y se hace enigma. *¡Tanto sitio ilusorio, tanto lugar de no llegar nunca!* Es algo que fue y no sigue siendo. El hombre en la poesía de Molina es un ser escindido, separado, y al mismo tiempo brillan en sus gestos los signos de un mundo esplendoroso: es la otra orilla, el otro lado del cauce de un mismo río. Ciertamente esta poesía se inscribe en una tradición que viene del romanticismo alemán e inglés y que estalla en el primer tercio de nuestro siglo en los textos y en los actos de los surrealistas.

EL AMOR: *Los más bellos dones de la imprudencia ennoblecieron su conducta,* dice Enrique Molina en *Camila O'Gorman,* la heroína de su único libro en prosa. El sentido último de sus poemas no es que lo comprendamos, sino que nos haga amar, que exalte

o despierte nuestra capacidad de enamorarnos. El hecho de que alguna vez amemos y nos tatuemos con la certeza de reconocernos en otro, es lo que muestra que el hombre no es un ser inútil, una máscara hierática ante la vida. Ezra Pound nos lo recuerda: «si no hay amor la casa está vacía», y somos fantasmas errantes en los estrechos límites de una conciencia tiránica.

El amor hace del deseo la más bella imagen a la que el hombre pueda aspirar: «Aspirar al ser y no a la salvación del yo» (Octavio Paz).

Sería muy difícil o imposible la tarea de delimitar en nosotros comienzos y términos de estados, sensaciones y pensamientos que nos han llevado a ser lo que somos. De igual manera no podemos decir que la poesía de Molina tenga un comienzo y un final, cierta linealidad. No hay comienzo: asistimos a una insertación (un injerto) del lector en un tejido del lenguaje. De su capacidad para vivir en este tejido dependerá que el poema se resuelva en visión de lo otro, o por otra parte, que no entendamos nada, que nos quedemos en las puertas de ese mundo que siempre está a la espera del lector para ponerse en funcionamiento. La poesía de Molina, por la tremenda acumulación de imágenes vívidas, por limitarse a describir el mundo como si las palabras estuvieran saltando de las cosas, de las relaciones, pone a la crítica en un grave aprieto. La poesía en general lo más que soporta es una tentativa del lenguaje discursivo por acercársele. El discurso quiere atraer a los versos y para ello muchas veces se poetiza, convirtiéndose por ello en un puente desechable una vez alcanzado el poema. En ocasiones la crítica permanece en su función racionalista queriéndonos dar cuenta de lo que pasa en el poema; pero a pesar de las aclaraciones que esta última nos aporta, al enfrentarnos con la poesía estamos (o hemos de estar) solos ante la aventura de leerlo. Como en los ritos iniciáticos, la prosa (profana) sólo puede preparar, limpiar el cuerpo y la mente del neófito, del aspirante; a partir de aquí de nada vale volver a esos pasos: nos hallamos en soledad ante el texto. Es el momento de dar el salto mortal, de lanzarnos al otro lado, a la otra orilla: lugar de encarnaciones y revelaciones.

A Molina se le ha objetado el uso de ciertas imágenes sin sentido, sin validez poética, galimatías, etc., muy propios, por otra parte, de la poesía más joven de nuestro país. Y es cierto que a veces siguiendo la tradición surrealista une unas imágenes excesivamente lejanas entre sí, que producen otra nueva en la que nos cuesta reconocernos. El mismo crítico que le hace esta objeción, y a quien no tengo ganas de nombrar por su virulencia y autosuficiente comentario de la poesía de Molina, cita estos versos como ejemplo de lo que hablamos:

> extraviado en los restaurantes de los tejados,
> bajo la mañana sin oficio.

Nunca me había detenido en lo paradójico de *restaurantes de los tejados,* y siempre lo entendí. Puedo recordar que veía o sentía el abandono de hallarme en los tejados (fuera de la circulación normal) almorzando una sardina, mientras abajo, en los restaurantes callejeros, el mundo seguía su curso lógico, oficio incluido. Sin duda alguna me parece una frase que habla de la errabundez, de estar ajeno a la ciudad. A veces este estilo de frases parecen traídas a la página por esa *mirada de pulpo de la memoria* de la que nos habla el poeta. Aparecen hoteles, líquidos grasientos, caderas que giran in-

termitentemente, proas de barcos, delirios, sueños, frustraciones, trenes con adioses lentísimos, fantasmas, crujidos de las maderas mientras alguien se desviste, familias con vajillas relucientes como sus miserias, y orgullo, abandono, folletines, cabelleras entrando en el sueño... Todos los temas de su obra están en un solo poema, en cualquiera de ellos. Poemas para ser leídos hasta que algo nos detenga en mitad de una frase. Molina siempre ha escrito sobre lo mismo, y lo mismo se abre desde un centro pasional hacia un mundo de lejanías.

Más bellos que cualquier triunfo o plenitud son el fracaso, la separación, la fatalidad. El hombre es para nuestro autor una criatura (soy consciente de la reiteración de este término) sellada para siempre con el fuego de la distancia. Una y otra vez Molina vuelve la mirada (mirada oblicua) sobre la familia y su extraña felicidad. Un día salió de allí y creció en él *el lento idioma indomable de la pasión por el infierno.* No encontramos en su obra la exaltación de la unidad, como ya hemos dicho, pero sí la aceptación de una fatalidad: el hombre (ser disperso por excelencia) sólo llega a serlo, a unificarse, a encontrar su sentido, gracias a la ejecución de actos pasionales, por esa llama del deseo que nunca encuentra su objeto. No lo encuentra, pero lo vislumbra, lo ve; es sacudido por esa presencia enigmática:

Pero sólo una vez sólo una vez
Juega el amor sus dados de ladrón del destino:
Si pierdes puedes saborear el orgullo
De contemplar tu porvenir en un puñado de arena.

Una y otra vez el poeta nos recuerda la fatalidad de nuestros actos. Hay una pregunta, ingenua, que a veces me hago leyendo a Molina: ¿Hay alegría de vivir en su poesía? No podría contestar afirmativamente, pero creo que sí es cierto que hay gozo de vivir. Hay amor a la vida, sin duda; pero cuando ésta gira bajo la égida de un deseo desmesurado, el dolor y la angustia de ese continuo querer marcan el rostro con los signos del drama. Pero he aquí su orgullo: *nunca hombre ni mujer se destruyeron tan apasionadamente en el esplendor de su amor.* El mundo, como afirma André Coyné, es para Enrique Molina, el cuerpo de la mujer: cuerpo adorable, pero también ilusorio, lejano, imposible. Sólo por medio de la pasión o el abandono el ser se revela por un instante y

todo despierta nuevamente con la tensión mortal de
la bestia que acecha en el sol de su instinto
todo vuelve a su crimen como un alma encadenada a
su dicha y a sus muertos.

El hombre de la poesía de Molina *es alguien que toma un tren,* alguien en una habitación de paso por cuya ventana desmesurada se ve el mar. Una habitación de Cabofrío, en la costa peruana o en cualquier otro lugar tocado por la luz del trópico. Digamos de pasada que la ciudad no aparece en los poemas de Molina, sí la naturaleza unida a esos cuartos resquebrajados con historias de amor y noches de lujuria tormentosa. Ante un extraño desayuno —como Proust ante su magdalena— nuestro poeta recuerda su historia de desamparo: *las noches de amor con su naufragio fosforescente,* los años *consumidos al estertor de historias atravesadas por fantasmas.* Es un lugar extraño; la memoria —y todos los gestos de una sensibilidad torturada— le acosa. Pero

como ya hemos dicho hay un fuerte amor por ese extravío. Y es que se aman los abismos y las sombras tanto o más que la luz. Sabido es el desprecio de muchos grandes poetas por la felicidad, por lo luminoso o claro. Al parecer, en la noche oscura, hay un día más claro que hace decir a Novalis que «el que ama debe sufrir eternamente el vacío que le rodea y conservar abierta su herida». En el caso de nuestro poeta esa herida está abierta, y de ella mana una poesía que nos devuelve la antigua certidumbre de los límites. No una constelación feliz, sino una visión del amor y del desamparo, de la memoria y su baúl de fetiches, del deseo y sus espectros. Un continuo querer ser, con toda la angustia que esto conlleva, caracteriza su obra.

El *corazón sin principios* del poeta tiene ciertos principios. En *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman,* Molina nos muestra cuál es su ética y su estética. Camila es una joven que en tiempos de Rosas,[2] el tirano, huye con Ladislao Gutiérrez, un sacerdote que sintió el cuerpo de Camila tan sagrado como su Dios. La familia de ella los denuncia y son perseguidos, capturados, y finalmente fusilados. Nuestro poeta se pregunta por qué ellos precisamente, en una sociedad de ladrones y asesinos, reciben la pena máxima. La respuesta es rápida. Ellos representan los valores de la poesía, son *fuego libre;* y no hay alarma mayor para una sociedad que esa llama que pone en duda el artificio social fundado en la descomunión de los hombres agrupados. Al responder a ese hecho acaecido en 1848, Molina responde a la injusticia aún más terrible de nuestro tiempo. Esa heroína que momentos antes de ser fusilada no reniega, sino que reivindica su acto amoroso, es para el poeta un ser arquetípico: «Son —nos dice— los elegidos, los dueños de una desdicha terrible, en el desamparo infinito de todo amor». El amor es una provocación sin mesura. Su cuerpo, extendido sobre la hierba o centrado en otro cuerpo, nos revela esa agua primera, esa antigua y siempre nueva canción hecha de mar y viento. El mundo, todas nuestras ciudades, sus historias, sus calles, libros, hombres y mujeres no valen nada si no hay entre ellos alguien que pasea solitario por el laberinto: desvivido, soñando con otra persona, con las otras manos. Esta ciudad de varios millones de habitantes sería nada si no fuera porque en una habitación olvidada una pareja repite el gesto más asombroso que pueda darse: reconocerse en otro, olvidarse de sí mismo en la tensión hacia el otro y encontrar en esos brazos lo que quizá no habíamos buscado, la vida. Un gozo más profundo que toda la alegría.

Antes de que fueran capturados, Camila y Ladislao fundaron una escuela —la primera de ese pueblo—. No es azar sino resultado lógico de la sensación que los invade. Molina con su interpretación poética de los hechos nos cuenta cómo eran las clases. «¿Qué es un lago», preguntaron. «Camila les enseñaba entonces el significado por asociación directa: tomaba entre sus dos manos uno de sus pechos y avanzaba hacia los alumnos, que veían cada vez más próximo, más imperial a medida que se desplazaba hacia ellos; lo tocaban, pasaban fascinados los dedos por la punta del pezón, restregaban sobre su sedoso volumen las mejillas y la boca, lo olían, veían a través de él una blanca llanura de leche, las nubes y la luna; aprendían que esa forma cálida, redondeada, terminada

[2] *La obra poética de Enrique Molina está publicada en Monte Avila Editores,* Obra poética, *1978, donde se recogen los poemas escritos hasta esa fecha. Hay una antología, agotada, en la editorial Ocnos,* Amantes antípodas y otros poemas, *1974 (antologadas y prologada por André Coyné);* Una sombra donde sueña Camila O'Gorman, *Seix Barral;* Los últimos soles, *Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1980.*

en un vértice rojo, se llamaba lago. Ya nunca lo olvidarían». Sin duda alguna les había contestado para siempre, como a su vez Enrique Molina nos contesta a nosotros, haciéndonos presente otro tiempo dentro de este tiempo: el de la poesía.

Juan Malpartida

Teoría y práctica de los festivales (De Benalmádena a Málaga)

En el título hay una cita casi intacta de un volumen dedicado a la historia de la legendaria Semana de Cine de Autor, nacida en Benalmádena (1969) y desde este año, en su XV edición, rebautizada como Semana Internacional de Cine de Autor de Málaga.[1] Este libro, prologado por el director de la Semana, Julio Diamante, con un extenso ensayo que traza la historia del certamen y sus avatares, incluye una amplia recopilación sobre los films y las actividades desarrolladas por un festival de cine singular y bastante insólito: desde sus comienzos y a lo largo de muchos años de vida austera (económicamente) ha mantenido con firmeza su cualidad de descubrir y proyectar el cine más exigente, el que por encima del espectáculo busca caminos nuevos.

La ocasión es quizás oportuna para reflexionar un poco sobre este epifenómeno de los festivales de cine, nacidos —como en otras actividades culturales o artísticas— para difundir y promover sus obras a través del mundo. Julio Diamante, en el citado prólogo, describe con exactitud el papel y la función que desempeñan los festivales en el mundo de la expresión y la industria. «Para esta función —escribe Diamante— se dividen en dos grupos:

a) Los que sirven principalmente a los monopolios comerciales.

b) Los que tratan de promover el desarrollo cultural cinematográfico.

Existen también otros que, como Arlequín, intentan servir al mismo tiempo a "due padroni". Esta ambigüedad pronto se clarifica: de una manera más o menos enmascarada, más o menos consciente, sirven a los monopolios.»

[1] Semana Internacional de Cine de Autor: Teoría y práctica de un Festival. *Libro preparado por el Equipo SEMANAUTOR. Málaga, 1987.*

Éstos son sin duda los modelos básicos, aunque podría decirse que con más o menos gravitación, la mayoría de los festivales actuales son «Arlequines», pues aún se piensa que un cierto cartel «cultural» ayuda a digerir la verdadera finalidad: la promoción de las empresas comerciales que dominan el mercado. Para el caso no importa incluir a certámenes situados fuera de la economía capitalista dominante; festivales como Moscú o Karlovy-Vary, por ejemplo, sirven a objetivos de promoción de sus cinematografías y a la propaganda estatal.

Anota Julio Diamante que los monopolios han montado un engranaje para el control internacional de los festivales: la FIAPF (siglas francesas de la IFFPA, o sea International Federation of Films Producers Associations), notoriamente vinculada a la MPAA (Motion Pictures American Association). La FIAPF es la encargada de «reconocer» a los festivales de acuerdo a una escala que determina su influencia: «principales competitivos», sólo «competitivos» o decidiendo cuáles son «no competitivos» o «especializados». El peso de esta cualificación la conoce por experiencia el Festival de San Sebastián, uno de los más antiguos de primera categoría, que la perdió en 1977 cuando quiso salir de las reglas del mercado al tiempo que se politizaba «peligrosamente».

El engranaje, añade Diamante, «tiene una doble función: favorecer el cine-mercancía (los films pertenecientes a los monopolios, que de vez en cuando realizan algún film ''de prestigio'') y marginar de manera más o menos descarada al cine cultural (el cine independiente, el cine alternativo, el cine militante, las nuevas cinematografías...)».

No hace falta añadir que los festivales que se mantienen al margen de este baile internacional de mercados son muy pocos y lo tienen muy difícil en su intento de favorecer el cine como cultura en el sentido más estricto de la creación independiente, como expresión del hombre y sus problemas. Ese cine es casi siempre una aventura que debe sortear al producto que sólo busca el negocio rentable o al censor burocrático.

La historia de los dos grandes certámenes mundiales, los de más solera, ha tenido momentos muy ilustrativos. Venecia, el más antiguo (creado, hay que recordarlo, en pleno auge mussoliniano, para mayor gloria y entretenimiento del régimen) estuvo a punto de desaparecer cuando, en 1971, decidió eliminar los premios, de acuerdo a las corrientes culturales de entonces. Irónicamente, los intentos de eliminar este juego de vanidades —y a veces de manipulaciones—, demostraron que no sólo perdían su precio publicitario sino que desanimaban a los cineastas participantes. Cannes, por su parte, se ha consolidado como el gran mercado del mundo del cine y, por eso mismo, atrae no sólo a los comerciantes sino a los artistas más prestigiosos y serios, que al fin y al cabo tienen que vivir...

Con habilidad suma, Cannes reúne a los artistas consagrados y a los que comienzan, aunque éstos —lo mismo que muchas obras valiosas— suelen quedar relegados a las secciones paralelas. Este festival, que ilustra muy bien la *boutade* de Godard («El cine es a la vez la Renault y el Museo de Louvre») mantiene así su prestigio de Meca cinematográfica a pesar de la poca credibilidad de sus resonantes jurados. El de este año, por ejemplo, presidido por Yves Montand e integrado, entre otros, por Norman Mailer y Eilen Klimov, demostró una sospechosa flexibilidad hacia el país huésped, premiando un mediocre film francés por encima de otros —italianos y rusos— mucho más valiosos.

Pero como se sabe, el cine está en crisis y ello afecta también a los citados monopolios. Éstos, como la hidra de Lerna, han desarrollado nuevas cabezas; en realidad, el cine no es para ellos más que un departamento más entre otros negocios. Las viejas «majors» de Hollywood ya no pertenecen a los antiguos «tycoons». Éstos, ya desde sus principios, estaban financiados (sino manipulados) por la gran banca. Aquellos viejos piratas (los Zukor, Mayer, Selznick y demás) ha sido reemplazados por los ávidos ejecutivos de Nueva York, que no conocen el cine, como sus antecesores, pero son expertos en dividendos. Y los legendarios estudios son subsidiarios de empresas petroleras, de la Coca Cola y de otros «holdings».

Esto, en lugar de diversificar el mercado dando espacio a los independientes, ha agudizado el proceso de mecanización del sistema de producción y distribución. Ello significa que el grueso del cine norteamericano ha caído en una estéril repetición de fórmulas que pocas veces permiten el surgimiento de obras originales y de autores capaces de crearlas. Hay excepciones, sin duda, pero son escasas y tienen dificultades para acceder a los grandes públicos, moldeados por productos cada vez más alienantes, no muy alejados de las peores series televisivas. La situación del cine europeo no es mucho mejor, ante esta competencia masiva que se añade a sus propias dificultades económicas. Ni falta hace añadir que aún más aislada es la difusión de las cinematografías iberoamericanas, africanas o asiáticas, que muchas veces no tienen acceso fácil a sus propias pantallas.

Por todo esto es interesante trazar la trayectoria de la Semana Internacional de Cine de Autor, que persiste en dar a conocer, en lo posible, las obras que rara vez alcanzarán a los espectadores que aún creen que una película es algo más que un entretenimiento digestivo. Y también, aunque es más difícil, conquistar un público mayor, que por todas las causas anotadas, ignora una enorme porción de la actividad cinematográfica mundial, quizá la más valiosa.

Los comienzos

El festival nació en 1969, por iniciativa del entonces alcalde de Benalmádena, Enrique Bolín. Como en muchos otros casos, la idea era promocionar y añadir un aspecto cultural a la imagen de un municipio con porvenir turístico pero entonces poco conocido, pese a su cercanía con el ya popular Torremolinos. Durante dos años fue dirigido por Mamerto López Tapia, de larga labor como cortometrajista. Las sesiones se realizaban en el Hall de Congresos de un hotel de Benalmádena. Para la tercera edición, Bolín contrató un equipo dirigido por el crítico barcelonés José Luis Guarner y decidió ampliar el marco de la Semana, hasta entonces muy restringido. Así la sede y las proyecciones se trasladaron al Palacio de Congresos y Exposiciones de la Costa del Sol, ubicado por cierto en Torremolinos. Pero la experiencia no parece haber satisfecho a ninguna de las partes, porque ese equipo organizador renunció a pocos meses de finalizar esa Tercera Semana, en 1972. Luego de gestiones infructuosas (al parecer nadie quería responsabilizarse de un festival que ya se consideraba «muerto») el alcalde de Benalmádena ofreció la dirección a Julio Diamante.

El nuevo equipo contaba con la colaboración de Elena Sáez, ayudante de la dirección

y encargada de archivo, y de Luis Sarasate, secretario general. La primera sigue con su eficaz labor; el segundo, dinámico e infatigable organizador, lamentablemente fallecido hace poco, ha dejado en todos los que alguna vez asistimos a la Semana, un inolvidable recuerdo.

Desde entonces se mantuvo su denominación de «cine de autor», pero en un sentido amplio y no elitista, dando cabida al derecho de todo cineasta a tener su propia visión del mundo. Algo más debía afirmarse como línea mayor del festival y Julio Diamante lo explica así: «... Lo que debía, a nuestro entender, delimitar y vertebrar la línea de la Semana era el estar dedicada fundamentalmente a presentar el cine que en nuestro país resultaba marginado. Marginado y no necesariamente marginal en sí. Marginado por las razones que fueran: por tratarse de cine independiente, por pertenecer a países con difícil acceso a nuestro mercado —que de hecho eran, y son, casi todos los del mundo, con segregación de continentes enteros—, por una temática social, moral o sexual anticonformista o por poseer una escritura cinematográfica distinta a la usual. Como la marginación venía determinada en la casi totalidad de los casos por motivaciones reaccionarias, tanto políticas como económicas o estéticas, esta postura de la selección, así como el franco e inusual diálogo del equipo de la Semana con el público y la crítica, hicieron que el festival poseyera, durante los años de la dictadura, un evidente carácter progresista y por ello resultaba ''conflictivo'' e incluso ''subversivo'' para toda mentalidad estrecha y antidemocrática».

Todos los testimonios coinciden en recordar que en esos años y en los de la «transición», la Semana fue oasis de libertad y dinamismo cultural notable y audaz, que conllevó una lucha tenaz y constante.

Con la llegada de la democracia desaparecieron los problemas de censura y cerrazón ideológica (que no impidieron pero sí dificultaron la marcha de la Semana), pero no faltarían los económicos y organizativos. Según ha comentado Diamante, desde las primeras elecciones municipales en 1979 hasta 1986, el festival ha permanecido sin una base administrativa estable, «pasando desde la casi única dependencia del Ayuntamiento de Málaga a la casi única dependencia de la Diputación de Málaga, hasta hacerse cargo de él una esforzada Asociación Civil que sólo pudo darle la continuidad de una edición más —la de 1982—. Situación de equilibrio tan inestable que bastó la denegación por parte del Ministerio de Cultura de la subvención de que gozaba para que el festival dejara de celebrarse durante tres años».

Esa interrupción, que parecía definitiva, cerraba dramáticamente un período de dificultades que sin embargo no había hecho disminuir la calidad y rigor que presidieron las selecciones. Durante ese tiempo de silencio, Diamante y sus colaboradores no cejaron en sus esfuerzos de revivir el festival. Cientos de profesionales e intelectuales de muchos países firmaron un manifiesto de apoyo (el que esto escribe también firmó, por supuesto), que se sumó positivamente al reclamo que desde muchos sectores locales se hacía para recobrar esta muestra singular. El Parlamento andaluz se expresó en forma unánime a favor de la reanudación de la Semana de Cine; la Junta de Andalucía, la Diputación de Málaga y el Ayuntamiento de Benalmádena se comprometieron a patrocinar y subvencionar el festival, que así, en mayo de 1986, reiniciaba su casi quijotesca andadura, en su XIV.ª edición.

Este año, 1987, se confirmó la firmeza de este regreso, un foco cultural que es de esperar que continúe; su nuevo nombre, «Semana Internacional de Cine de Autor de Málaga» se debe a que se ha retirado de su patrocinio el Ayuntamiento de Benalmádena. Pero se ha sumado el Ayuntamiento de Málaga y ha vuelto a otorgar apoyo y subvención el Ministerio de Cultura a través del I.C.A.A., el Instituto de Cinematografía.

Citábamos más atrás el manifiesto de apoyo firmado por multitud de cineastas e intelectuales de todo el mundo cuando el festival se hallaba interrumpido. Vale la pena citar, al azar —y sin menoscabo de los demás— unos pocos nombres: Joris Ivens, el legendario documentalista holandés; Nagisa Oshima, Chris Marker, Alain Robbe-Grillet, Fernando Solanas, Jirí Menzel, Margarethe Von Trotta, Marco Bellocchio, Paul Leduc, Jean Rouch, Joaquim Pedro de Andrade, Dusan Makavejev y Jan Troell, entre los directores de cine; Guy Hannabelle, Marcel Martin, Lino Micchiché, entre críticos y directores de festivales; Vicente Aleixandre, Rafael Azcona, Gabriel Celaya, A. Buero Vallejo, Luis García Berlanga, Cristóbal Halffter, Antonio Gala, Fernando Méndez Leite, entre las personalidades españolas, a las cuales hay que añadir la práctica totalidad de los directores-realizadores del cine hispano.

Algunos hitos

Revisando las listas de películas y cineastas que participaron de la Semana, que como en el caso anterior sería imposible y fatigoso reproducir completas, se descubre que lo más interesante y valioso del cine actual está allí, con predominio de los films que suelen ser marginados en las pantallas y los festivales; y no es casual que aparezcan, con años de anticipación, nombres y títulos que más tarde fueron «descubiertos» en escenarios más espectaculares. En 1974, por ejemplo, se presentaron películas japonesas de Nagisa Oshima,[2] Yoshishigue Yoshida y Shoei Imamura, por ejemplo. El primero, sólo llegó a la notoriedad internacional cuando hizo *El imperio de los sentidos* en 1976.[3] Imamura era un desconocido para el público occidental (y para muchos críticos) hasta que ganó la Palma de Oro en Cannes'84 con *La Balada de Narayama.* En cuanto a Yoshida, uno de los más originales y polémicos cineastas de Japón, sigue casi marginado de las pantallas comerciales...

Puede recordarse que Yoshida dirigió en 1986 *La promesa,* que participó en el Festival de San Sebastián de ese año y que, según los testigos y críticos, merecía el premio mayor, juicio con el cual coincidimos.

Junto a las películas a concurso (desde sus comienzos, Benalmádena tuvo en el público su jurado; esto se mantiene, pero en los últimos dos años se instituyó un jurado especial, formado por críticos) se destacan los ciclos y «personales», que reúnen a veces la obra completa de notables cineastas. En 1973, un ciclo fue dedicado a los realizadores rusos Kozintzev y Trauberg y su «Fábrica del actor excéntrico», uno de los núcleos

[2] *Ya en 1971, Benalmádena proyectaba seis películas de Nagisa Oshima:* Shiiku (La domesticación, *1961),* Gishiki (La ceremonia, *1971),* Koshikei (La ejecución, *1968),* Shonen (El muchacho, *1969),* Diario de un ladrón de Shinkoku *(1968), e* Historia secreta de la postguerra después de la guerra de Tokyo *(1970).*

[3] El imperio de los sentidos *fue prohibida por la censura en la edición de 1976 de la Semana de Benalmádena.*

vanguardistas del cine mudo soviético, totalmente desconocido en España; el mismo año se exhibió una serie de films suecos realizados entre 1963 y 1973 y en el «Panorama hoy» dos películas del entonces joven y poco conocido Rainer W. Fassbinder: *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* (1972) y *El vendedor ambulante (Der Handler der vier Jahreszeiten,* 1971). También ese Panorama dio a conocer el mejor film cubano de ese tiempo (y aun ahora, quizá): *Memorias del subdesarrollo,* de Tomás Gutiérrez Alea.

En 1974 hubo una revisión del cine ruso de los años 30 con 17 películas, entre ellas *Schors* de Dovzhenko y *La infancia de Gorki* de Mark Donskoi. Un ciclo de nuevo cine japonés, con obras de Yoshida (entre ellas la notable *Eros + Masacre),* Oshima e Imamura y el Panorama Hoy, completaron las exhibiciones con novedades como *Allonsanfan* de los hermanos Taviani (entonces poco conocidos fuera de Italia) y *La tierra prometida* de Miguel Littin, que por cierto estuvo demorada por presiones de la embajada chilena y la censura franquista.

El cine social alemán de la República de Weimar, un ciclo de cine árabe y una primera muestra de películas de la República Popular China integraron la Semana de 1975, junto a una serie de films experimentales de Stephen Dwoskin. En el Panorama Hoy había films de Argentina *(El Buho),* Bolivia *(El enemigo principal),* Japón, Portugal, Estados Unidos (películas de fuera de la industria), Francia y Alemania Federal. Cabe recordar que se presentó ese año *Autobiography of a Princess* de James Ivory, una de las películas realizadas en la India por el ahora tan conocido director de *Una habitación con vistas.*

Ya en 1976 se multiplican los ciclos de interés, desde clásicos del cine mudo soviético como Dziga Vertov (su *Kinoglaz* de 1924) y Serguei M. Eisenstein *(La huelga, Octubre, La línea general,* y el inconcluso *Biezhin Lug, El prado de Bejín)* hasta el «Cine de Intervención Latinoamericano» que agrupó un variado espectro de las películas de tema político o de denuncia. Del gran director griego Theo Angelopoulos —otro ignorado por la mayoría de las pantallas comerciales— se presentaron *Anaparastassi (Reconstrucción), Meres tou 36 (Días del 36)* y *O Thiassos (El viaje de los comediantes),* fascinante culminación de su estilo elíptico y crítico a la vez que poético. (En 1981, Angelopoulos estuvo presente en la Semana y se exhibió su monumental *Megalexandros,* ya premiado en Venecia, con tres horas y media de duración y enorme riqueza de imágenes.) Otro ciclo personal estuvo dedicado al cineasta norteamericano Robert Kramer, un «outsider» alejado de la industria. Estuvo también en Benalmádena 76 el insólito cineasta japonés Shoji Terayama, prematuramente desaparecido hace pocos años, que presentó en el hall del Palacio de Congresos de Torremolinos, con varias cámaras y pantallas especiales, una serie de sus cortos a modo de *happening.*

Entre 1977 y 1987 hubo ciclos monográficos muy diversos. Joris Ivens (Holanda), el legendario documentalista; Vilgot Sjöman (Suecia) y Santiago Alvarez (Cuba) en 1977; Marta Mészaros (Hungría), Helma Sanders (RFA), Dusan Makavejev (Yugoeslavia) y Heynowski y Scheumann (Alemania Oriental) en 1978; el norteamericano Emil de Antonio, el argentino Fernando Birri y el francés Paul Vecchiali estuvieron presentes junto a sus películas en 1979. Este año, además, se realizó una excelente retrospectiva dedicada a Harry Langdon, uno de los genios más olvidados del cine cómico mudo.

En la 12.ª Edición, un ciclo notable estuvo dedicado a Shoei Imamura, con nueve largometrajes realizados entre 1959 y 1979. Recién en estos últimos años Imamura, que poseía un mordiente sentido desmitificador y erótico, ha alcanzado renombre —como se anotó antes— con films de estilo más clásico, como *La balada de Narayama* y *Zegen*, que se presentó recientemente en el Festival de Cine de Cádiz. La obra completa y difícilmente accesible de los documentalistas Annelie y Andrew Thorndike, una retrospectiva dedicada al famoso cineasta soviético Roman Karmen; otra sobre la obra del director español Manuel Gutiérrez Aragón y un homenaje a Buster Keaton que incluía toda su obra, completaron esta edición junto al habitual Panorama Hoy.

En 1982 se exhibieron, por primera vez en España, ciclos dedicados al cine chicano (realizado en Estados Unidos), al curioso y prolífico director filipino Lino Brocka; al notable cineasta mexicano Paul Leduc y al director mauritano Med Hondo. Otro descubrimiento excepcional fue el ciclo de films realizados por el director iraní Shahid Saless; los tres primeros hechos en su país y los tres siguientes en Alemania, donde reside desde 1975. Asimismo hubo ciclos consagrados a Jaime Chávarri y una retrospectiva del actor Douglas Fairbanks. Por último se realizó un ciclo en homenaje a Rainer Werner Fassbinder con 13 de sus largometrajes.

Tras el silencio de tres años, la batalla por el retorno triunfa en 1986, cuando la Semana se abre con nuevas fuerzas. Jean Epstein, el famoso realizador francés de los años 20, tuvo una cuidada retrospectiva. También el gran realizador checo de marionetas Jirí Trnka y el sueco Alf Sjöberg, el injustamente olvidado director de *Hets (Tormento,* 1944) que contaba con el primer guión escrito por Ingmar Bergman; *El camino del cielo* y *La señorita Julia*. El escritor y cineasta francés Alain Robbe-Grillet presentó en persona una selección de sus films, curiosos, literarios y obsesivamente eróticos. Un ciclo con films del escritor y cineasta español Gonzalo Suárez y otro que ofrecía obras del nuevo cine argentino, completaban la muestra del 86.

La XVª Semana Internacional de Cine de Autor, realizada en marzo-abril de 1987 presentó varios ciclos monográficos. Los personales, estuvieron consagrados al realizador español Jaime Camino, al cineasta mexicano Felipe Cazals, al personalísimo y controvertido portugués Manoel de Oliveira, al original director japonés Yoshishigue Yoshide (que se había dado a conocer doce años antes en la Semana) y al notable director ruso Elem Klimov, uno de los artífices de la renovación actual del cine soviético. Otro de los más notables cineastas rusos, Andrei Tarjovski, recientemente fallecido, fue recordado con sus películas, desde su genial *Andrei Rubliov* hasta *El sacrificio,* rodado en Suecia en 1986.

El ciclo Klimov fue muy interesante porque ilustra la repercusión en el cine de la política de liberalización emprendida por Gorbachov. Como presidente de la Asociación de Cineastas, Klimov desde hace poco, ha emprendido una transformación de las estructuras fílmicas del país. Una de sus consecuencias ha sido revisar y visionar películas que habían sido «congeladas» por anteriores administraciones. Así, han visto la luz una serie de films que sorprenden no sólo por su agudo sentido crítico frente a problemas propios de la sociedad y el individuo sino por su calidad. El mismo Klimov tuvo problemas con sus obras desde la primera, *Sed bienvenidos o prohibida la entrada al público (Dobro pojalovat ili postoronnim vkhod zaprechten,* 1964) una irónica come-

dia que satiriza la burocracia a través de la vida en un campamento de vacaciones infantil. Su film siguiente, *Las aventuras de un dentista* (1967) acrecentó la incomodidad de la censura. *Agonía* (1974) que trataba la descomposición del régimen zarista a través de la sombría figura de Rasputín, y *Adiós a Matiora* (1981) que mostraba el drama ecológico y humano de los habitantes de una isla evacuada para dar paso a una represa, también vieron limitada su difusión como *Venga y vea —(Masacre,* 1985)— son obras espléndidas y densas, muy alejadas del antiguo academicismo del cine soviético. Manteniendo su línea de explorar sectores ignorados o poco conocidos del cine universal, la Semana del 87 exhibió una serie de películas africanas (Nigeria, Camerún, Mali, Costa de Marfil, etc.) que amplió el panorama de ediciones anteriores. Asimismo hubo un ciclo denominado Pol-Pol Brasil, integrado por films que mezclan curiosamente el género policial con lo político. El ciclo de cine mexicano independiente iluminó otro sector marginado por la industria del país latinoamericano.

El cine español estuvo representado con el ciclo de films realizados por Jaime Camino, al que ya se ha hecho referencia y por un conjunto —dentro de la muestra informativa— de las diez mejores películas del mismo origen del año 1986, elegidas mediante una encuesta entre los críticos de todo el país.

En el Panorama Hoy, hubo mucho y bueno, lo cual no es fácil en la coyuntura del cine actual, pero que se corresponde a las señas de identidad del Festival, que trata de descubrir algo que suele escapar a las listas habituales de las grandes distribuidoras comerciales. *Dormir como soñar,* del japonés Kaizo Hayashi, que obtuvo el premio del jurado, es una curiosa, divertida y poética reflexión sobre el cine mudo, en blanco y negro, con sonido pero sin diálogos hablados. El premio del público correspondió a un extenso y sutil documental indio, *Eau Ganga* de Wiswanadhan, un pintor de Madrás que actualmente reside en París y que en su film recorre el río Ganges de la desembocadura hasta sus fuentes. Sin ninguna locución, el relato visual y sonoro recoge todas las variantes del inmenso curso y la vida de sus habitantes a lo largo de miles de kilómetros.

Cualidades notables, a veces insólitas, mostraron obras como *Diapasón,* del argentino Jorge Polaco; *Flucht in den Norden (Huida hacia el Norte)* de Ingemo Engström (una coproducción entre la RFA y Finlandia); el documental *Ornette: Made in America,* de Shirley Clarke; *Noir et Blanc* (Francia) de Claire Devers; *De l'Argentina,* un documental sobre la odisea militar argentina realizado por Werner Schroeter; *El tema* del ruso Gleb Panfilov o *El cazador de ratas,* cortometraje polaco de Andrzej Czarnecky. Por último, puede recordarse que se exhibió, fuera de concurso, un film realizado en video por Ingmar Bergman, *De tva Saliga.* En 81 minutos, con intérpretes como Harriet Andersson y Per Myrberg, un clima intimista y desgarrador, el viejo maestro reitera su capacidad para entrar como un estilete en lo más profundo y vulnerable del alma humana. Hubo también una proyección especial de *Metrópolis* de Fritz Lang, con la música original escrita para su estreno, rescatada e interpretada en vivo por Frank Strobel.

La Semanautor de 1988

La Semana de Cine de Autor de este año, en su XVI.ª edición, destacó como siempre por el interés de sus ciclos retrospectivos y la novedad de algunos cineastas de reciente labor. El inmenso Von Stroheim, y el gran cineasta francés Georges Franju, recientemente fallecido, tuvieron sendos homenajes. El realizador de *Greed* y *Foolish Wives* no necesita presentación, pero Franju es menos conocido de lo que merece. Cortos tan admirables como *Le sang des bêtes* y *Hôtel des Invalides* o largos como *Les yeux sans visage* y *Therèse Desqueyroux* revelan a un autor riguroso, lleno de lucidez, furor y poesía.

También presentó un ciclo dedicado al director mejicano Arturo Ripstein que abarcaba su obra total, una de las más notables de ese origen. Ripstein, que estuvo presente en el Festival, está considerado, con razón, como uno de los cineastas más sólidos y coherentes de su país, pese a las múltiples dificultades que ha tropezado para realizar una obra con ambiciones estéticas y éticas en el difícil ámbito de la industria mejicana. Su primer largometraje, *Tiempo de morir* (1965) está basado en un argumento del entonces poco conocido Gabriel García Márquez, sigue siendo un ejemplo de narración lacónica y dramática, muy superior, entre paréntesis, al reciente «remake» del guión, realizado en Colombia.

Películas como *El Santo Oficio* (1973), *El lugar sin límites* (1977), *La tía Alejandra* (1978), *Cadena perpetua* (1978) o *El imperio de la fortuna* (1986), revelan la capacidad de Ripstein para recrear mundos sombríos, pero de insólita riqueza.

Los ciclos dedicados al cubano Humberto Solás y al español Vicente Aranda ilustraron también la preocupación de la Semanautor para ofrecer panoramas integrales de realizadores contemporáneos de importancia. Por otra parte, siempre ha sido una norma elogiable de este festival la búsqueda de autores poco o nada conocidos y que a veces anticipan famas futuras. Este año el descubrimiento fue un japonés, Mitsuo Yanaguimachi.

Yanaguimachi, nacido en 1945, sólo ha hecho hasta ahora cuatro películas, pero es, como dice el crítico Max Tessier, «el director más importante aparecido en Japón en los últimos diez años». Trata con vigor inusitado problemas actuales de su país, sobre todo relacionados con la juventud y el choque entre la naturaleza y la invasión tecnológica. *Hi-Matsuri (El festival de fuego,* 1985), el más reciente, es un film complejo y violento, que en medio de un festival-rito ancestral penetra en una naturaleza salvaje y poco hollada, donde aún «viven» los dioses, mientras los habitantes de esta zona ven llegar las innovaciones especulativas que van a destruir el entorno natural. Pero el film es algo más que una reflexión ecologista. Su protagonista, el más vinculado a esa naturaleza donde aún reinan los cuatro elementos (agua, aire, tierra, fuego) resistirá a esa contaminación hasta inmolarse a sí mismo y a su familia en una escena de carácter ritual.

En este film impresionante, Yanaguimachi no sólo muestra la degradación de la naturaleza sino la tragedia del hombre que intenta resistirla, así como en sus obras anteriores mostraba la quiebra de la vida en las ciudades y en el campo. Como cineasta, Yanaguimachi ha logrado asumir como independiente la producción y distribución de

sus films, creando un precedente interesante en medio de la ya larga crisis del cine japonés, poco abierto a las aventuras autorales.

En el «Panorama hoy» hubo también obras poco frecuentes y valiosas, como *La chouette aveugle* del chileno residente en Francia Raúl Ruiz y *En nombre del hijo,* del argentino Jorge Polaco. La primera, película reciente del prolífico y original Ruiz, es una variante muy especial del «film dentro del film». Si en *La rosa púrpura del Cairo* los personajes-imágenes de la ficción pasaban a la realidad. en *La chouette aveugle,* el protagonista —un proyeccionista de cine— va entrando progresivamente en la película proyectada, hasta que ambas historias —y personajes— van mezclándose inextricablemente. Parábola lingüística, juego de espejos y gemelos, cuento oriental y fábula de soledades duplicadas, *La chouette veugle* es un fascinante paso a la fantasía creadora.

En nombre del hijo continúa las incursiones del cineasta argentino Jorge Polaco en sus infiernos particulares: un mundo en que la fealdad, la vejez, las regresiones infantiles y el parricidio son notas emblemáticas. En ese caso la convivencia equívoca entre madre e hijo, este último un ya maduro dentista cuyas verdaderas aficiones son el arreglo de muñecas y el erotismo, inclinado éste a las niñitas. Un mundo horrible y barroco, que sin embargo desprende una poesía sombría y cierta ternura por sus patéticos personajes.

Dos films rusos, *La voz solitaria del hombre,* de Aleksandre Sokourov y *La simple muerte* de Alexandre Kaydanovsky, mostraron, en diversos modos, la gravitación de la «glasnost» soviética en las artes. Pero a la inversa de lo que sucede, por ejemplo, con Klimov y el genial Guerman, ambos realizadores se inclinan a un estilo envejecido de periclitadas vanguardias. *La simple muerte,* más sobria, no es sin embargo más que un correcto «ejercicio de licenciatura». Este film obtuvo el premio mayor del certamen.

Estuvo presente asimismo, un director justamente famoso (al menos entre los públicos selectivos) que ha marcado toda una época del cine reciente: el suizo Alain Tanner. El autor de *La salamandra, Messidor* y *Les années lumières,* presentó *La vallée fantôme,* que en el fondo es una reflexión sobre el cine, el lenguaje y, al mismo tiempo, sobre la vida. Siguiendo su estilo ensayístico, Tanner no parece aquí demasiado imaginativo en su búsqueda. El film se acerca a una retórica sutil pero amanerada, extrañamente vacía de vida.

Una retrospectiva dedicada al cubano Humberto Solás y una selección (requerida a un grupo de críticos) de los mejores films españoles del año 1987, completó esta muestra tan rica como variada.

Opiniones

Un festival sin estrellas del «show business» y sin fiestas oficiales no suele ocupar demasiado las páginas de la prensa. La Semana no ha sido una excepción a la regla; sin embargo, revisando archivos y el propio libro *Teoría y práctica de un festival,* ya citado y que ha editado la XVª Semana, permite registrar juicios elogiosos y muy calificados. El clásico semanario del espectáculo de Estados Unidos, *Variety,* observaba: «... El festival, que rinde tributo a los directores de largometrajes argumentales y documentales

que raramente aparecen en las pantallas comerciales, aún sufre dificultades financieras[4] [...] Un total de alrededor de 100 cortos, largos de ficción y documentales manaron en este pequeño pero único festival de arte dedicado a creadores de películas rara vez exhibidas en los circuitos comerciales. Aunque ignorado por muchos turistas extranjeros y residentes, es un tesoro para los aficionados al cine de Andalucía».

El País, el gran pope del periodismo español actual, compensa años de silencio acerca de la Semana con amplias y laudatorias notas de A. Fernández Santos sobre la Semana de 1987; tras referirse a los ciclos dedicados a Felipe Cazals, Manoel de Oliveira y Yoshida, señalando qué obras de aquéllos fueron dadas a conocer en España por este festival en ediciones anteriores, escribe: «... Su trayectoria, (la de la Semana) insólita en el cine español está recogida en un libro, *Teoría y práctica de un festival,* recién editado y que da idea de la gran magnitud e interés del cine que ha pasado por la Semana malagueña a lo largo de tres lustros».

Cinéma 86 (París) consignaba en su nota referida a la Semana de 1986: «On imagine facilement les difficultés que ont pu être rencontrées au cours des premières années, pendant la dictadure de Franco, pour y présenter les oeuvres capitales, notamment du cinéma soviétique... Julio Diamante se rapelle avec émotion telle soirée ou le Palais des Congrés était totalement ceinturé par des policiers en arme... Mais, souligne-t-il, nous avons finalement montré tout ce que nous avions choisi. La censure nous a quelques fois interdit tel ou tel film. Contrairement à d'autres manifestations, nous les faisions savoir officiellement au public et finalement l'autorization arrivait, quelquefois un an après la première interdiction.

On peut dire que le mot d'ordre a toujours été: liberté d'expression et ouverture vers une plus grande connaissance de la création cinématographique en présentant les oeuvres:

— Des nouveaux réalisateurs (Wenders, Sanders, Mai Zetterling, Vilgot Sjöman, etc.).

— Des nouveaux cinémas nationaux (Afrique, Taiwan).

— Des nouelles tendences internationales.

Long vie au Festival de Benalmádena.»

El crítico polaco Jerzy Plazewski *(Kino)* escribía por su parte: «Encontramos que la fórmula de Benalmádena es muy sugestiva ya que valora por un lado la originalidad y por otro la crítica a los problemas y temas más vivos de hoy. Pocos festivales tienen un eclecticismo tan rico y riguroso».

Sería interminable citar tantas opiniones y, por eso, nos remitimos al citado libro editado por la Semana y a nuestras propias notas en esta revista.

Una estadística

Lo cualitativo es más importante que lo cuantitativo, pero la física contemporánea ya ha explorado que en los límites, estas valoraciones se confunden. Por eso, en un plano meramente estadístico, un recuento de los films proyectados en las 15 ediciones de la Semana,

[4] Variety *se refiere a la 13 edición, de 1982.*

pueden dar una sensación aproximada de la magnitud de lo realizado. Y sin olvidar que un buen porcentaje de estos kilómetros de película fue excepcional. Como sería imposible consignar todos sus títulos, nos limitamos a dar su número por países y sin distinguir entre largometrajes (la mayoría) y cortos o mediometrajes.

El país con mayor cantidad de títulos fue, hasta ahora, España, con 157 films; siguen Estados Unidos, con 134; Francia, con 101; Alemania Federal con 72,[5] Japón con 71, URSS con 67, México con 49, Suecia con 48, Yugoeslavia con 42, Checoeslovaquia con 40, Cuba e Italia con 32, Argentina con 31, Gran Bretaña con 30, Brasil con 24, Hungría y Canadá con 22, Portugal con 21, Holanda con 19, Filipinas con 13, Polonia y Suiza con 11 cada una, Irán con 9; Egipto, Chile y Dinamarca con 8, Túnez y Senegal con 7; Grecia, Perú, Níger y Argelia con 6; Bolivia, China Popular, Mauritania y Palestina con 5, Noruega con 4; Bulgaria, Bélgica, Costa de Marfil, India, Israel, Mali, Rumania, Taiwan y Venezuela con 3; Etiopía, Líbano y Colombia con 2. Con sólo una película figuran muchos países: Austria, Burkina Faso, Camerún, Ecuador, Finlandia, Haití, Irak, Irlanda, Libia, Madagascar, Mozambique, Puerto Rico, Siria, Sri Lanka, Thailandia, Unión Surafricana y Uruguay. En total, 1.225 películas...

Tan considerable como parece, la cifra cobra mayor significación por dos motivos inversos: por una parte, representa el buceo en muchas cinematografías poco conocidas (y en ese sentido, sobre todo para Africa, Asia y América Latina su número es aún pequeño); por otra, resulta un poco desmoralizador ver que muy pocas de estas obras, todas interesantes, muchas valiosas, algunas geniales, han accedido luego a las pantallas españolas.

Una pregunta lógica, que puede hacerse el lector no especializado o cinéfilo sería: ¿vale la pena este enorme esfuerzo de búsqueda y conocimiento para que sólo puedan verlo un puñado de críticos y un sector de la población andaluza? La respuesta puede tener varios matices. Ante todo podría responderse mayéuticamente con otra pregunta: ¿debe dejar de editarse a Hölderlin o Ezra Pound porque no los leerán millones? En segundo lugar, el público que acude a las sesiones de la Semana es mucho mayor del que puede imaginar el testigo que debe remontarse hasta la colina donde se levanta el Palacio de los Congresos. Y por último, la actitud de la prensa, las autoridades que apoyan el festival y los demás responsables, es —o debería ser— facilitar los medios para que cada vez más personas puedan acceder a esta fiesta universal del cine más libre y empeñoso. Como los miembros del equipo responsable de la Semana de Cine de Autor, pensamos que la siembra es no sólo fértil sino necesaria.

José Agustín Mahieu

[5] *Alemania Oriental presentó quince. Además, se proyectaron quince films alemanes anteriores a la partición del Estado.*

Una novela desconocida de Pablo de Olavide

En el Tercer Congreso Internacional de Hispanistas, celebrado en 1968, en México, D.F., tuvimos oportunidad de dar a conocer el hallazgo de dos novelas escritas por Pablo de Olavide y editadas en los Estados Unidos hace siglo y medio (Nueva York, en la Imprenta de Cayetano Lanuza, Mendía y C., 1828) a saber:

El incógnito o el fruto de la ambición (144 + 171 p) y

Paulina o el amor desinteresado (159 p.)

Posteriormente, continuando nuestras investigaciones en bibliotecas norteamericanas, pudimos hallar los textos impresos por la misma firma editora y, el mismo año, de las siguientes novelas:

Marcelo o los peligros de la Corte (160 p.)

Laura o el Sol de Sevilla (112 p.)

Lucía o la aldeana virtuosa (96 p.)

Sabina o los grandes sin disfraz (96 + 80 p.)

Reuniendo los seis textos, publicamos en 1971 el volumen que titulamos *Obras narrativas desconocidas* (Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 1971).

Teresa, la novela peruana

Búsquedas infructuosas efectuadas en las principales bibliotecas del mundo durante estos últimos años, nos llevaron a suponer que las restantes novelas podrían considerarse definitivamente perdidas, fueran éditas o inéditas. Pero hace poco, dimos por azar en la Biblioteca Nacional del Perú con un pequeño volumen titulado *Teresa o el terremoto de Lima, novela peruana,* bajo la signatura X868.5-T, publicado en París, 1829, en la Imprenta de Pillet (147 p.), sin nombre de autor. Creemos no ser descaminado atribuir también su paternidad a Pablo de Olavide.

Surgen así algunas incógnitas por despejar: ¿Por qué se editó esta obra en París y no en Nueva York como las demás? Es posible que el editor Lanuza volviera en 1829 de Nueva York a París, donde había residido antes, pues dejan de aparecer también, desde 1829, en Estados Unidos obras castellanas bajo su nombre de impresor. ¿Se editaron en París otras novelas del mismo autor? Ojalá haya oportunidad y medios de esclarecer más ampliamente estos interrogantes. Diversas consideraciones nos llevan a establecer que el texto hallado es inconfundiblemente de la paternidad de Olavide.

El asunto novelesco

Brevemente expuesto, el asunto de la novela es el siguiente: Don Ramiro, un sevillano acaudalado conoce en Lima («la ciudad más opulenta del Nuevo Mundo»), en ocasión de visitar el templo de San Sebastián, a una hermosa doncella, Teresa Fuentes, hija única de madre viuda y pobre. Le ofrece protección, promete desposarla y la instala con su madre en una cómoda y céntrica morada, distinta de aquella modesta vivienda que ellas habitaron antes, situada «en el arrabal que un riachuelo (el Rímac) separa de Lima».

Estando en preparativos de la boda, don Ramiro recibe la inesperada visita de Alonso, joven recién llegado de España, hijo de un dilecto amigo suyo de Sierra Morena y Sevilla. Lo atiende y tiene ocasión de presentarlo a su prometida Teresa. Nace entre ésta y el huésped una corriente de amistad y amor, de lo cual don Ramiro se da cuenta. Pero decidido don Ramiro a llevar adelante su matrimonio y de acuerdo con la madre de Teresa, se propone alejar a Alonso del Perú. Para ello se vale de su influencia ante el Virrey y obtiene de éste que nombre a Alonso alto funcionario en las islas Filipinas, con inmediata orden de traslado. Alonso se despide melancólicamente de Teresa y se aleja del Perú. Don Ramiro cumple su designio de casarse con Teresa.

Transcurrido un lapso de tiempo, Alonso tiene oportunidad de volver a Lima, de paso, por obligaciones de su cargo. Arriba al Callao un día de fines de octubre de 1746 en circunstancias en que «el mar se hinchó y bramó con furia». Era el anuncio y comienzo de un cataclismo que obligó al barco a forzar velas para retirarse mar afuera. «Media hora más tarde el mar inundó el puerto y las tierras situadas hasta más de una legua». La mayor parte de los barcos en el Callao naufragaron y algunos fueron lanzados tierra adentro (datos que son rigurosamente históricos como todos los referentes al sismo). Así relata Olavide la catástrofe:

> El mar inundó el puerto y las tierras situadas más allá, hasta más de una legua; aun se tragó a los más de los infelices que se salvaban en Lima. De veinte y tres navíos que había en el puerto, se fueron a fondo 19 y cosa asombrosa, si semejantes desastres no fueran auténticos, arrojó el mar los otros cuatro bien adelante tierra adentro.

En Lima, el terremoto destruyó gran parte de la ciudad. Pasados los momentos de espanto, Alonso piensa en la suerte que habrá corrido Teresa. Apenas calmada la furia de la naturaleza, desembarca en el puerto destruido y remontando las ruinas y la inundación, toma el camino de Lima, encontrándola igualmente cubierta de escombros. «Unicamente 25 casas de Lima se habían libertado de la ruina general», aunque el número de víctimas humanas era menor que en el Callao. Alonso se acerca a los escombros de la casa de don Ramiro y allí descubre el cadáver de la madre de Teresa. Prosiguiendo su búsqueda, vaga entre los derrumbes y cascotes mientras la tierra seguía temblando, pues «hasta el 29 de noviembre, es decir por espacio de más de un mes, se experimentaron unos 60 temblores y algunos violentísimos».

Con ayuda de algunos voluntarios, Alonso remueve algunos escombros y encuentra el cuerpo de una mujer que era Teresa, sin sentido, pero viva. Al cabo de unos instantes ella se recupera y se muestra sorprendida de hallarse entre los brazos de Alonso. Cubierto por los mismos escombros y por la indicación de Teresa, Alonso encuentra

a don Ramiro en lastimoso estado. Se le acondiciona en la parte habitable de la casa, pero don Ramiro se agrava y se siente morir y aconseja que, como reparación de lo que con su influencia había impedido, se unan Teresa y Alonso «con vínculos sagrados» y divide sus bienes entre los dos. Fallece Ramiro a los pocos días.

Alonso asiste a la recuperación de la normalidad y ventila con el Virrey importantes negocios de Estado que lo habían traído a Lima. Seis meses después, se casa con Teresa y viajan para establecerse en Sevilla. «Fue así cómo tan espantoso desastre había sido el camino de la felicidad para ellos», dicen las líneas finales.

El problema de la autoría

Para poner en evidencia que *Teresa* fue realmente escrita por Olavide, vale utilizar una simple operación comparativa. En efecto, los giros y léxico similares, el tono narrativo idéntico, la presencia del narrador omnisciente y aleccionador, son innegablemente semejantes a sus demás novelas. Al ritmo parecido de la prosa narrativa y a su contenido edificante que caracteriza a esta novela y a las antecedentes, se une la aproximada simultaneidad en la aparición de las ediciones. Hay semejanza de estructura, de extensión, de estilo, de intención moralizante, de forma de redacción, de léxico y de norma general de exposición. A ello puede agregarse, como elemento decisivo, la coincidencia entre las circunstancias que rodean la trama y la propia vida y experiencia del autor. Además, y en ello reside su más alto interés, el ambiente limeño es el mismo vivido por Olavide en sus años mozos. Aunque en circunstancias adversas de una catástrofe, el Callao y Lima corresponden a una descripción de algo vivido, como en efecto sucedió en el caso de Olavide, testigo presencial de la terrible catástrofe que asoló la capital y su primer puerto en 1746, y donde perdió a sus padres y una hermana, y protagonista principal del programa de reconstrucción de la ciudad. La manera expositiva llena de equilibrio y mesura, aun podría ser considerada irreprochable si no estuviera salpicada de algunos galicismos cuyo uso fue frecuente en la época, o sea en los finales del XVIII, pues ésta y las demás novelas debieron ser escritas en los últimos años de vida del autor o sea poco antes de 1803, fecha del deceso de Olavide en Baeza.

Igualmente fluye con verosimilitud el enlace del asunto narrativo con la dramática descripción de la catástrofe que sufrieron Lima y Callao, y en cuya reconstrucción posterior se distinguió Olavide como hombre de iniciativa y planes que puso al servicio de la acción gubernativa (entre 1745 y 1759) del Virrey Manso de Velasco, después Conde de Superunda, varias veces citado en el texto. Juzgando la acción restauradora del Virrey, que fue en parte la suya, se expresa Olavide en la novela:

> Las órdenes del Virrey hicieron venir provisiones en abundancia que impidieron el hambre. Cuando en una numerosa población cada uno se ocupa en reparar sus pérdidas, los vestigios suyos pueden subsistir todavía por mucho tiempo; pero no tarda en establecerse una especie de orden y se reproducen los recursos a cada instante. Fue lo que sucedió en este muy memorable terremoto.

Debemos agregar todavía que el relato supera en fluidez y desenvoltura a las demás novelas conocidas de Olavide aunque las asemeja el culto de las situaciones fortuitas. Esta vez son escasas las expansiones del sentimentalismo, no obstante el planteamiento

de un tema de amor. Pero *Teresa* no es una simple trama sentimental. También supone la transfiguración del prematuro infortunio personal del autor que señaló un cambio en su destino pues en la novela encuentra la muerte don Ramiro como su propio padre don Martín José de Olavide y la madre de Teresa como su propia madre y el mismo Olavide (como don Alonso) tuvo la triste misión de hurgar entre las ruinas para hallar los cuerpos de los seres queridos.

Se desvanece con el hallazgo de esta novela el reproche que alguna vez se hizo a Olavide de haber olvidado en sus obras el vínculo con la tierra natal. Ni en sus novelas conocidas, ni siquiera en sus traducciones, había acogido antes el tema peruano. Era un tanto extraño que Olavide no hubiera utilizado en sus producciones de ficción la experiencia de vida en la capital del Perú durante los primeros años de su precoz madurez entre los 16 y los 25 años de edad, como abogado de la Audiencia de Lima, Asesor del Consulado y Oidor durante el período de 1740 a 1749, testigo del terremoto de 1746 y después reconstructor de la ciudad arruinada.

El hallazgo de una novela de ambiente limeño viene a disipar la extrañeza. Pero con *Teresa* se demuestra que Olavide mantuvo muy latente el recuerdo de sus años de mocedad transcurridos en Lima hasta 1749 y esto lo condujo a escoger gozosamente el ambiente de Lima y su puerto para el desarrollo de una trama novelesca desenvuelta entre los años de 1741 a 1747.

Teresa sirve además para despejar el error de quienes han dudado de la autoría de las otras obras narrativas de Olavide, aun suponiendo que fuesen adaptación o imitación de relatos de autores foráneos. Está latente en esta novela la experiencia personal del autor en la tierra natal. Sirve además para demostrar que Olavide, pese a la ausencia de los lares natales, mantenía lazos de afecto y afición por el país y la ciudad donde había transcurrido su infancia y juventud.

El significado precursor de la obra

Después de *La Endiablada* de Mogrovejo de la Cerda (revelada por Raquel Chang Rodríguez) y de *Peregrinación de Bartolomé Lorenzo,* inserta en la Crónica de José de Acosta (revelada por José Juan Arrom), la *Teresa* de Olavide resulta la tercera novela en el tiempo del Virreinato peruano, que enriquece la literatura peruana, ambientada también en la Ciudad de los Reyes. No consideramos *El lazarillo de ciegos caminantes* de Carrió de la Vandera que por su estructura y desarrollo es más bien un relato de viajes.

Hasta la época de Olavide no fue el terremoto motivo de la trama novelesca. El temblor de tierra —frecuente fenómeno natural en muchas regiones del Pacífico— ocupó la imaginación literaria de autores coloniales de poesía (Oña, Caviedes, Peralta, Miramontes, Barco Centenera) y fue objeto de referencias en crónicas (Calancha, Bernardo de Torres, Juan Meléndez) y en relaciones históricas (Suardo, Mugaburu), pero el tema no se incorpora ni al teatro ni al género narrativo. Olavide es el primero en el Perú y en Hispanoamérica que incorpora en el ambiente del fenómeno natural, una trama novelesca y lo hace con ingenio, habilidad, soltura y ambientación adecuada, propios

de quien en su juventud fue testigo presencial del fenómeno y que además significó su persona, circunstancia determinante de su propio destino.

Olavide coincide con muchos autores europeos modernos que se inspiran en el terremoto para crear ficciones literarias. Tal situación se aprecia con el terremoto de Lisboa (en 1755) y el de Nápoles (en 1783), los que tuvieron extensa repercusión literaria en toda Europa e impresionan especialmente en la Alemania prerromántica. Este impacto que Olavide pudo conocer por referencias coetáneas es un antecedente interesante. De su época es también una novela corta de Heinrich von Kleist, quien la titula *Das Erdbeben in Chile,* ambientada en Santiago de Chile durante el sismo de 1647. Todo ello hace más sugestivo el ensayo novelístico de Olavide en cuanto supone una novedad temática en la literatura española e hispanoamericana, en el filo de los siglos XVIII y XIX.

Preceden a la narración unas palabras de introducción que hacen referencia a la libertad de los países americanos «sujetos en otros tiempos a la dominación española» y está destinada a comunicar actualidad a la edición.

Este párrafo introductorio no pertenece desde luego a Olavide y es de tener en cuenta que en todas las otras novelas de Olavide eran usuales introducciones semejantes de los editores.

Estuardo Núñez

La aventura intelectual de *Sol, i de dol*

Sol, i de dol consiste en la meditación única y reiterada del Yo intelectivo y creador del poeta en torno a su ser mismo y al proceso cognoscitivo y poético que en él se verifica.[1]

Desde el arranque mismo, el *Yo solo,* unidad completa y autónoma, *mira* y *camina.*

[1] *Este ensayo es el primero de una serie de tres, dedicada a los primeros dieciocho sonetos que forman la primera parte del libro: «Ser y devenir en* Sol, i de dol» *(en curso de publicación en* Miscel.lània Gustau Gili, *Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat y «Ritme i melodia a* Sol, i de dol» (Miscel.lània Antoni M. Badia Margarit, *IV, Barcelona, 1986, pp. 191-220). Si la hipótesis interpretativa que propongo es correcta, ésta afecta el resto no sólo de* Sol, i de dol, *sino también de la restante producción foixiana, debido al carácter análogo y en cierto modo repetitivo de sus versos, observado unánimemente por la crítica. Es un signo más del entroncamiento de la poesía de Foix con la* poesía pura *europea. Como recuerda Hugo Friedrich, Valéry escribió en una ocasión que la poesía coincide con la empresa de «producir muchas variaciones sobre el mismo tema»* (Die Struktur der modernen Lyrik, *Hamburg, 1956, p. 116). Las referencias envían siempre a la siguiente edición: J.V. Foix,* Obres poètiques, *Barcelona, Edicions Nauta, 1964.*

Estos dos verbos, con sus respectivas variantes, funcionan como claves de todo el conjunto: *veure, obrir els ulls, contemplar, imaginar* y *vagar; anar, adreçar, encalçar, errar, seguir, enfilar, atényer.* La visión del Yo es proceso mental, camino: *m'adreç.* El otro verbo es reflexivo: *em veig.* El Yo toma la distancia que le permite la contemplación de sí mismo, su ser-mente, y del quehacer de sí mismo. La mente, por último, se dirige por un camino que no es línea recta preestablecida, sino azar —*aventura*— hacia lo que es objeto de conocimiento: *astre ignorat.* La mente se interroga sobre su propio vagar y sobre las sorpresas que el *camino* puede reservarle.

Las dudas y preguntas que a menudo asaltan al Yo en camino no modifican la verdad pura y simple que es asumida por el poeta sin necesidad de previa demostración desde el primer soneto hasta el último de la serie: «Sol, sóc etern» (I, 9); es lo que en XVIII será todavía «per ella em sé immortal». Con don Quijote en el siglo de la duda metódica, Foix, en el siglo de las dudas existenciales, puede proclamar, seguro de sí: «Yo sé quién soy».

El itinerario intelectual de *Sol, i de dol,* parte, pues, de algunas premisas epistemológicas en las que es fácil reconocer el pensamiento neoplatónico y el eclecticismo propio del momento clásico: 1) El hombre es microcosmos que contiene, contraído, el macrocosmos; 2) en virtud de la razón, que le hace semejante y partícipe de Dios, de la Razón Suprema, el hombre conoce con su ser el mundo; 3) el Hombre-Razón comprende la unidad antes del sucesivo distinguirse, antes de que el *Unum* se haga *multa* o *contraria;* contiene el Tiempo-Eternidad antes de ser tiempo y sucesión. La mente tiene en sí misma la realidad en la eternidad de un presente inmutable: «M'és present el paisatge / De fa mil anys, l'estrany no m'és estrany» (I, 9-10); 4) este Hombre-Dios *es* en el mismo instante en que se conoce, es en su conocerse. Pero en Dios, el conocerse no es sólo contemplación de sí —eso es, del todo en su inextricable unidad—, sino también creación. En Dios ser-conocerse-crear es un acto único. El Hombre-Poeta foixiano *es* conociéndose y haciendo del conocimiento Palabra. El Yo-creador mientras crea conoce, conociendo crea. Por eso Foix se proclama «investigador en poesía»: no porque el arte sea un medio de conocimiento, sino porque crear y conocer son un todo, su ser mismo; 5) para ello, el hombre dispone de tres facultades, *Ment, Seny* y *Raó,* que, en mi opinión, no deben confundirse. *Seny* y *Raó* tienen en común que ambos se colocan interrogativamente ante la realidad; son dos facultades intermedias entre *els sentits* (a veces nombrados con el arcaísmo *seny)* y la *Ment. Seny,* de igual etimología que *sentit (sensus),* aunque pertenece a la esfera intelectiva, es forma inferior en cuanto más próxima a los sentidos. En éstos el objeto se halla fuera del sujeto; la imagen que de él deriva, no siendo la cosa misma, conduce más que al saber o ciencia, a la opinión *(doxa).* El alma toca ciertamente los objetos, pero a la larga se pierde en la pluralidad. El *seny* parece así tener el significado corriente de *sagesse,* de una primera forma selectiva y racional frente al mundo. La *raó* se halla en un estadio superior: es el pensamiento discursivo *(dianoia),* que avanza razonando en forma lógica y a menudo apodíctica. *Seny* y *raó* tocan conceptualmente el objeto, pero no poseyéndolo en su totalidad, son también susceptibles de error. La *Ment* y la *ment* son el *noûs* griego, el *Pensament,* la facultad que, como la vista, «reconoce» inmediatamente una realidad que escapa a los límites del razonamiento. La *ment,* en una palabra, puede alcanzar la «pura coneixença» del soneto XXXIX; es semejante a la Razón Divina, de donde

deriva y de la que nunca se desgaja del todo. Entre la *Raó* y la *Ment* se halla la *imaginació* (llamada también *fantasia* y *follia); fantasia,* con su raíz etimológica *fhaos,* luz, representa un anticipo de la iluminación propia del Intelecto —la *Ment*—, que piensa y *es* en la verdad en cuanto posee la divina luz del pensamiento proveniente de la Mente, que a la mente trasciende. Sólo la *Ment,* pues, que más que una facultad es una potencia que progresa de la a-mente al acto intelectivo, satisface la exigencia socrática del *conócete a ti mismo,* sobre el cual Foix levanta su nuevo Humanismo; 6) más allá de la *Ment,* en una esfera más alta, hay el Uno, que contiene la razón ejemplar, paradigmática, de la unidad mental: es el *Totum* infinito que se difunde en la infinidad de los *minima* individuales y constituye el impulso vital y único que forma y mantiene en su perpetuo ser el mundo. El supremo principio de las cosas es este *U* inconmensurable e inefable que como *natura naturans* asegura el ser eterno del Cosmos. La Poesía, que añade al conocer de la Mente, el Verbo, podría socorrer al Yo cognoscitivo en tamaña empresa.

De una premisa evidente y de una voluntad que se impone un fin claramente establecido, brota una tensión, un *intentum* físico, espiritual y emotivo que, bajo la aparente forma de actividad inútil, aventurosa o lúdica, se transforma en puro dinamismo del pensamiento. Como el *otium* de los latinos, como la *oisiveté* de Valéry, el ocio foixiano se resuelve en fecundidad intelectiva y creativa:

Après tant d'orgueil, après tant d'étrange
Oisiveté, mais pleine de pouvoir,
Je m'abandonne à ce brillant espace,
(Le Cimetière Marin, estr. 6)

* * *

El primer soneto da inicio con el doloroso y gozoso despertar del Yo («i de dol» / «Deleges foll?», 1 y 7), que ha tomado conciencia de su ser pensante y se adentra en el camino del conocimiento absoluto, sin la mediación de la sensibilidad. [2]

Vuelta la espalda al mundo exterior, el yo se adentra en la sombra, en un paisaje mineral y desierto. El desierto es el dominio de la abstracción; la noche, doblete del desierto, es negación de lo terrenal, «noche oscura del alma», necesaria para que la Verdad se haga Luz. La *vetusta gonella* remite al tópico de la *pellegrinatio* del alma abandonada a sí misma en un camino de ascetismo lleno de trampas y obstáculos, que, en Foix, son espejismos y errores de la mente: «Per quina terra vella, / —Per quin cel mort—, o pasturatges muts» (5-6). La *gonella* es túnica en contacto con la desnudez absoluta, posesión del alma intelectiva. El Yo se desprende de los sentidos y de lo exterior y viste el sayo de la humildad y rigor intelectual para hacer efectiva la potencialidad de la mente. El *vetusta,* ¿no es el *home antic* de XXXVIII? [3] El Yo de todos —Yo individual y

[2] *Cfr. el siguiente fragmento de* Quatre nus *(en* Ibid., *p. 271): «Fugitiu en el boscam bullangós de la ment, no m'havia adonat que enfilava un trencall que em portaria a la jungla de sílex on més d'una vegada m'he aturat per mirar-me a mi mateix amb ulls eixuts.»; cfr. asimismo Valéry: «Mon âme ainsi se perd dans sa propre forêt, [...] L'âme, l'âme aux yeux noirs, touche aux tenèbres mêmes, / Elle se fait immense et ne rencontre rien... / Entre la mort et soi, quel regard est le sien!»* (Fragments du Narcisse, *III).*

[3] *Este concepto reaparece en otras ocasiones: «Cantaré sol per orris i calelles / El cant de tots, amb aire antic i plors»* (Les irreals omegues, *IX, en* op. cit., *p. 121); «Em vesteixo d'home antic»* (On he deixat les claus..., *IX, en* ibid., *p. 155).*

colectivo— parte desnudo del mundo para retornar a él con la posesión del conocimiento transformado en obra de arte, que entrega a la Humanidad entera.

El soneto, pues, se estructura en dos partes netamente distintas, que la anáfora *(—Sol, / Sol)* patentiza. En la primera, desorientación y extravío en la aventura intelectual recién iniciada, dolor ante los contrarios irreconciliables, ante la confusión, que es el verdadero obstáculo de la mente («gorgs pregons que m'aturen, astuts», 4). En la segunda, una afirmación categórica y exultante en la que los contrarios se hallan juntos sin contradicción en la potencial perfección del conocimiento. En los dos cuartetos, un presente temporal continuo enclavado en el tiempo —presente gramatical, tiempo de la razón; en los tercetos, un presente atemporal axiomático y eterno, el presente de la mente engastado en el yo del poeta. El microcosmos contiene la totalidad unificada del macrocosmos *(desert/neu-déu/diable)* en virtud de la Mente.

Los dos siguientes sonetos expresan un deseo, una aspiración intelectual. En ellos se aclara que la búsqueda del *astre ignorat* de I no es sólo el conocimiento en sí, sino el conocimiento hecho verbo poético, cristalización de la visión intelectiva abstracta («Fixar l'imperi de la ment», II, 2) con que vencer los límites del tiempo y el espacio. Persiste la noche: desazón y dificultad de la *pellegrinatio* (y el doble adjetivo *—dura/dolent—* lo corrobora) y, como el paisaje de I, noche del Yo que todo lo comprende, llámese inconsciente de donde brota toda creación y conocimiento,[4] o, lo que es lo mismo, atemporalidad, intimidad del Ser, custodiado en el microcosmos. De esta noche no surge la *inspiración* como luz que viene de lo alto; no hay más creación que la que sale de uno mismo, del trabajoso esfuerzo del pensar y construir a un tiempo: «I amb hàbils mots, la passió naixent, / Del *meu* estil pogués fer presonera» (II, 3-4).

La obra de arte resuelve en la Forma, como la Mente en la pura Comprensión, la dualidad y la disgregación («sense esment / Del fosc i el rar», II,7-8). En medio de estos versos arteramente oscuros, se dibuja con claridad el ideal clásico de la Forma y el concepto renacentista del arte como oficio y del artista como artesano *—homo faber—*, que aproximan a Foix no sólo a Valéry, sino también, por ejemplo, a De Chirico. Pero hay, además, un ideal estilístico, el que ve la forma como pura adherencia a la carne de la materia: forma transparente que es un todo con el fondo, significado hecho significante. Torciendo el cuello al cisne y haciendo suyo el *aspro parlar* del epígrafe dantesco, Foix adhiere, inútil decirlo, a aquel «vorrei essere scarno ed essenziale» de Montale, que es propio de toda la poesía —pura— moderna.

En el tercer soneto, se advierten elementos extraños, y aun contrarios a la *dura nit*. La pasión rigurosamente intelectual de antes cede el paso a *desig, deler* y *plers*. Aparecen el *cor* y los *éssers de carn;* más allá, el *nàufrag* —el otro, la comunidad humana— y, por fin, el *instant*. El Yo aflora a la superficie del mundo exterior, sensible a las solicitaciones que provienen de la esfera sensitiva y material. En este soneto, que es como un programa ideal, intelectual y moral y una definición de la posición del yo en el mundo, Foix parece dar una respuesta y una *excusatio* a quienes exigen del artista

[4] *Oigamos la voz del poeta: «Hi ha poemes que s'elaboren en el subconscient; en rellegir-los el primer que en queda sorprès és el poeta» en Albert Manent, «Entre la llegenda i la vida de cada día»,* Serra d'Or, *enero 1973, n. 160, p. 21).*

un «compromiso» político concreto: el poeta cumple con su deber social en el ámbito que le es propio: la poesía. El poeta no renuncia al mundo si no es para conocerle mejor y para transformar en «llenguatge vigorós» el «tot vital i rigorós» —la sustancia del Ser— que la mente capta también *en* el mundo de los fenómenos y en la esfera de la emoción y del sentimiento.[5]

Los sonetos IV y V retornan al estado profundo inicial, a una nueva reflexión *de* la conciencia (y no *sobre* la conciencia), que añade algo nuevo al estadio anterior.

Prosigue el proceso de penetración intelectual en los caminos de la noche —ahora en un doblete, el mar oscuro— que esta vez conducen a un resultado: *ports segurs* (IV,2). La mente capta, en efecto, la coherencia de las manifestaciones que los ojos de la sensibilidad ven por separado y como incompatibles entre sí. La Mente divisa la conciliación en la totalidad a través del oxímoron, que muestra hasta qué punto el lenguaje opera, en un acto único, el conocimiento y la expresión de lo permanente: «Els gels són calds, i res no és confús» (IV,3). Digo divisa *(veig)* porque el yo entrevé algo aún *al lluny*. El camino sigue siendo peregrinaje hacia *l'indret advers*, que, como el *astre ignorat*, tiene una connotación turbadora. Como el niño, la mente tiembla ante el misterio de lo desconocido, cuya *re-velación*, sin embargo, se impone como imperativo categórico.

La segunda estrofa de IV añade nuevos atributos al «de dol, i amb vetusta gonella» de I. El Yo, *membres lligats*, como en el soneto LXI («lligat de mans i sec com un hindú,/Vestit de pells») se desnuda de todo oropel que halague los sentidos y le *distraiga* del objeto de conocimiento; con el mismo fin, no sólo cierra los ojos *(ulls clucs)*, sino que ata las manos para no perderse en sensualidades táctiles. Como en el místico, exaltado por la Luz que divisa en la lejanía, el sacrificio se torna gozo, el pedregoso camino, *«coixins i flors»*, momentánea jubilación dionisíaca. En el éxtasis del conocimiento absoluto entrevisto, la mente asimila las contradicciones, supera el tiempo cronométrico y el espacio concreto *(«Sóc a París, i entre ermots, a Lladurs,/ Ensems vestit i nu» IV,7-8)*, en favor del Tiempo y del Todo.

Al contrario de la escala mística, camino único de la fe que conduce a la divinidad, los caminos del intelecto son múltiples e inciertos *(calls incerts*, Ibid.). A la exaltación de los dos primeros cuartetos, sigue, gracias al hipérbaton que produce el verso 8 («i en calls incerts»), una interrogación que formula la *Raó*, la *dianoia*, que progresa discursivamente, dialécticamente (sintácticamente con una consecutiva, *doncs)*: «El real, doncs, què és?».

Se trata, más que nada, de una pregunta retórica que no pone en entredicho la rotunda afirmación de los tercetos de I. No hay duda sobre qué es lo real, sino sobre cómo llegar a él. Para el poeta llegar a lo real significa no claudicar de su ser-mente, de su forma peculiar de conocimiento y de *producción*, que al vulgo pudiera parecer gesto vacuo u ocioso («el fadrí mol/Sens gra ni boll»). En este preciso momento especulativo, paradójicamente, el duro camino del conocimiento transforma el atractivo mundo húmedo y vegetal de la superficie, o el consorcio humano, en árido y estéril desierto (IV,10-11). Como en los vv.2-3 del soneto IX, el Yo, en la comunidad, en cuanto ser-

[5] *Es la respuesta que Foix formula en estos mismos años en «Poesia i Revolució», aparecido en* Quaderns de Poesia *y reeditado en* Darrer Comunicat, *Barcelona, 1976, pp. 5-9.*

conociendo, se pierde. Lo mismo en VIII y IX, cuando el Yo total, tras las divagaciones de los sonetos VI y VII, retorna a su microcosmos y a su condición pensante — a la noche de la conciencia: «*Em trob* amb mi, tot *sol,* i això em conforta» (VIII,4); «em dic quan *soliu* per la duna /Despull la ment i *em trob—,*» (IX, 1-2).

No concuerdo con Ferrater cuando ve en el *cuitós* al meditativo.[6] El *cuitós* es quien, precipitado en una carrera inútil, ve sólo del mundo la envoltura de las sustancias; el *cuitós* se opone a la *passa indolent* del muchacho (v.12), camino lento pero esencial del poeta, del mismo modo que los ojos abiertos de 13 se oponen correlativamente a los *ulls clucs* de 2.

La respuesta a lo que he llamado pregunta retórica es la vana consideración común, es la opinión del nosotros *(doxa)* a que lleva el razonar imperfecto de la mayoría. La opinión opone erróneamente *cor i ment* que, a mi juicio, son, como *Raó i Follia* de XIX, no sentimiento y razón, sino imaginación y mente, ambos instrumentos fundamentales para la labor intuitiva de la Mente.

El soneto V señala otro hito en el itinerario del poeta. Foix vuelve los ojos hacia atrás (pretérito imperfecto-presente histórico del pasado) para repasar el ininterrumpido peregrinar de la mente, del que el mundo presente (presente continuo y proyectado hacia el futuro) es sólo un instante de la conciencia. Cada reflexión contenida en las distintas unidades poéticas son instantáneas con variantes de una misma y reiterada secuencia. La de este soneto representa un momento particularmente profundo en el proceso de captación de las substancias. El Yo se desviste de la *gonella,* que indicaba una posesión *mediata* de la esencialidad de la mente. Con dos verbos *(descofat/descalç),* cuyo prefijo parece arrancar el último velo que cubre al Intelecto, éste se desnuda del todo para acercarse más a aquella Mente divina de que la mente particular es emanación. Lo indica también *bru*, piel curtida por el sol secular del *home antic* que, en I, iba aún cubierto con la *vetusta gonella.*[7] En el soneto XV, al referirse a la mente de la Mujer — medio de conocimiento por excelencia— el poeta habla de «bru del teu nu». Esta absoluta desnudez es la que en IX, en la soledad del desierto que ya nos es familiar, va a consentir a la mente la posesión *inmediata* de las sustancias. Como en I, el paisaje interior, el de la desnudez del alma, es *dia fosc* (= nit) y *platges desertes,* eso es, la *duna* de IX. El camino son senderos múltiples e inexplorados *(d'aventura/errava),* en los que la mente contempla y crea a un tiempo formas inéditas que se destacan luminosas en el fondo oscuro del Ser o del Inconsciente, con consistencia igual a la de las cosas que el vulgo llama reales. La imagen que surge del fondo de la noche posee una textura onírica y cierta incoherencia enigmática que, lejos de ofrecer la clave absoluta, sume al alma en un ulterior desasosiego y en la duda de hallarse ante un misterio que exige ser desentrañado.

La imagen-pesadilla despierta en sobresalto al Yo, del que se separa por un momento el *seny,* o razón discursiva, que se interroga sobre una cuestión estrictamente epistemológica: ¿la imaginación es inútil o incluso dañosa como medio cognoscitivo o, por el contrario, es la mediadora suprema de la Mente? Foix, doliente *(entre sospirs,* V,9),

[6] *Gabriel Ferrater, «Nou sonets de Foix, comentats»,* Quaderns Crema, *abril 1979, n. 1, p. 46.*

[7] *Cfr. Ferrater:* «Bru, *més aviat que no pas fosc, sembla que vol dir «desordenat, desdibuixat»* (Ibid., *p. 47).*

deja abierto el interrogante sobre uno de los nudos filosóficos más debatidos desde Platón hasta nuestros días.

En el soneto VI, el Yo, empujado por un irresistible amor a la vida («Puix que un deler m'empeny», 9), abandona la noche y cruza el umbral de la conciencia (la hora vespertina) para contemplar en plena luz solar y con los instrumentos que son propios a este tipo de conocimiento —sensibilidad y emoción *(veig/fruir)* —la tierra recubierta de su manto vegetal, la vida de la colectividad y el amor-pasión, concupiscencia o lascivia, como impone la tradición ético-cultural maniquea de Occidente.

Queda aquí claro que el ascetismo de Foix no es el del hombre medieval ni el del místico. Si la conciencia renuncia al mundo, es sólo para conocerlo y poseerlo mejor. Foix no busca el Ser trascendente, sino el Ser inmanente; su llanto no es el del *ploraire* que sostiene que la vida es sueño y que la realidad se halla en un Totalmente Otro. El dolor es sólo desolación de la mente, momento de desánimo. No siendo el mundo fenomenológico la negación —o lo contrario— del mundo de las esencias, los datos que la sensibilidad ofrece a la razón y esta transmite a la Mente, permiten la síntesis de cuanto los ojos ven en sucesión temporal y como desconectado entre sí *(alba i nits / rierols morents / ras y cim)*. Las *albes i nits* de III y las del v.10 de ese soneto VI, introducen al «mundo en movimiento» de la esfera sensitiva *(cap al tard, fum, riu, rierols, a sol colgant),* distinta sólo en *grado* de las demás esferas.

La exaltación sensual y emotiva prosigue y se acentúa en VII, que acelera el movimiento y multiplica, con una anáfora en crescendo *(em plau / em plau / em plau / m'exalta),* el deleite de los sentidos en su realización espacial y temporal. La hora —fija en la del crepúsculo en VI— sigue ahora el transcurso solar *(a l'acost de la fosca/De matí);* el escenario es la tierra vegetal más las murallas de antaño —el recuerdo de la gloria y la fama— y la obra de arte. Lo que sumía al hombre barroco en la meditación de lo efímero y la vanidad de las cosas humanas, es aquí gozosa inmersión en el tiempo-instante y en el tiempo-sucesión de instantes, vivida como aventura intelectual *(d'atzar),* como superación de obstáculos, semejante a la de I y XVI. También aquí, con una sola diferencia de grado, se busca el centro, el motor aristotélico: el *eje,* la raíz del mundo fenomenológico para cuyo conocimiento la naturaleza ha predispueto la sensibilidad y la razón inductiva y deductiva.

Junto a esta búsqueda frenética, el poeta se plantea poéticamente una cuestión estética, y ya no de estilo, como hiciera en II. No existiendo, a su juicio, un estilo históricamente determinado que pueda detentar la exclusiva de la Belleza, Foix no propone, ni se propone, un retorno a cánones preestablecidos. Con todo el bagaje artístico-cultural que la historia de Occidente le ofrece, hace su propia síntesis con el estilo que impone su individual labor creativa.[8]

El tema estético conduce a la Poesía, al intelecto intuitivo, al comprender y construir a un tiempo; lleva, pues, en el soneto VIII, a la noche y al silencio de la pura aventura intelectual, que, como una llamada irresistible, aleja al Yo del mundo, aquí no sin cierta reluctancia, si no fuera que éste encuentra de inmediato su todo, del que el mundo

[8] *Foix lo ha dicho también en la* Lletra a Clara Sobirós *que precede el libro (p. 8).*

le daba sólo una vertiente o faceta. El Yo, ¿deja tras sí las últimas voces del mundo fenomenológico (v.3), o percibe ya aquellas *veus* «que només tu i jo copsem» de *Darrer Comunicat?* Sea como fuere, estamos en el umbral de la conciencia, en la hora del crepúsculo que une sin solución de continuidad la tierra vegetal al *erm desert*, o lo que es lo mismo, al mar oscuro del alma a que alusivamente se refería ya el soneto VI. En la oscuridad, la mente se hace faro de luz al tiempo que la imaginación proporciona formas inéditas, como el cielo nocturno, las estrellas. No es posible ignorar en este punto *Le coup de Dés* de Mallarmé, donde la poesía surge de la·nada en forma de constelación, ni resistir la tentación de recordar a Valéry, para quien la noche, aun produciendo temor, como en Foix, tiene la virtud suprema de provocar la Palabra.

Como el niño, temeroso, el poeta traza en la *tabula rasa* de la nada cognoscitiva un *món novell* regido por sus propias leyes, las de la obra de arte. Las *rares testes,* como en V, son significativas porque además de *rares* (eso es, nunca vistas hasta el momento mismo en que el trazo las actualiza) son expresión, por su circularidad y perfección, de un nuevo mundo total y autónomo. Como en V, sin embargo, las imágenes que capta la mente presentan una estructura onírica preñada de presagios funestos; intelectualmente funestos, porque la imaginación ofrece a la Mente, como el subsconsciente a la Razón, un material que debe ser interpretado. El *mar negro* se llena de símbolos penitenciales de oscurantismo medieval, mientras la lluvia de sangre transforma la imagen de vida potencial en imagen de muerte ¿o es símbolo del «parto» creativo? La esperanza de clarificación intelectiva y de creación anunciada por las estrellas encierra el temor de la oscuridad y del aborto poético.

Protagonista del soneto IX es la razón discursiva, la *dianoia.* Por vez primera y al contrario de lo que afirma Gimferrer,[9] el pensamiento se articula en forma apodíctica. A la visión se sustituye el diálogo incluso con Dios, no como fin, sino como mediador de clarificación, aquí y en los poemas denominados «religiosos» de este mismo libro. De la estructuración del pensamiento en coordinadas o yuxtapuestas se pasa a la subordinación: del aglomerado se pasa a la consecuencialidad. La razón llega a una afirmación tras haber constatado el nexo lógico entre causa (estrofa 1) y efecto (estrofa 2).

El diálogo consigo mismo *(em dic* en vez del *em veig* de I) versa sobre el yo en el mundo fenomenológico y en la comunidad. Una premisa —la imposibilidad de una auténtica fertilidad intelectual fuera de la íntima esencialidad de sí mismo— explica el error en que incurre el Yo en la segunda estrofa (¡nada menos que pensar que «el Tot és aparença»!) cuando se aleja de sí y abandona la aventura *—atzar* o *fortuna—* de la investigación intelectiva.

En el primer terceto (prosecución de la primera estrofa) se pone de manifiesto que cuando el Yo está con su ser-Mente *(em trob)* se verifica un proceso inverso al de cuando se ignora como tal *(m'ignor a mi).* Esto es, si en el error el Yo ha llegado incluso a dudar de lo Permanente, en el auténtico camino de la verdad, sólo éste resulta evidente en su doble manifestación cognoscitiva y creativa *(els cants),* y lo múltiple y lo singular se desvanecen como las sombras al primer asomo de luz solar («n'oblit el primer mot», 11). El examen introspectivo de la mente, lejos de ser estéril, conduce a la

[9] *Cfr. Pere Gimferrer,* La poesía de J.V. Foix, *Barcelona, 1974, p. 113.*

captación de la luz del Ser en lo profundo del alma individual y comprensiva (terceto final).

Tras la inmersión de la Mente en la Totalidad, la conciencia asoma de nuevo a la superficie en el soneto X, como si mal soportara la tensión intelectual de un tal empeño de la mente.

Como Valéry, Foix debe asumir su doble naturaleza y afrontar su propia inestabilidad: el Yo sensitivo, instalado en el mundo vegetal en movimiento, deleitándose en la belleza de lo múltiple y multiforme, no puede resistir a la fuerza todopoderosa de la mente («però la nit m'emporta/Ert», VIII,1-2), a su afán cognoscitivo («I tenim set», X,12), a su capacidad de llegar al todo a través de lo particular (del *gla* al *Gla);* el Yo intelectivo, a su vez, no puede ignorar los impulsos que vienen de su naturaleza «humana», desde cuya perspectiva la aventura intelectual es vista como *indret advers* (IV), aquí transformado en sustantivo *(l'advers)* y asimilado a los *llots* y al *viure esquiu.* El soneto XLI volverá a esta disociación en versos quizás más claros: «I rebutgem, sedents, nèctars i vi, / Enyoradissos d'una deu incerta?» (1-2).

¿Puede hablarse propiamente de disociación, de reconciliación imposible? En absoluto. El último verso, que reelabora el famoso axioma de Heráclito, ofrece la clave filosófica de la aparente contradicción. La supuesta inversión de términos de la imagen heraclitea no sirve para contradecir el pensamiento del filósofo griego, sino para explicarlo mejor. La pluralidad, el movimiento, el devenir, la apariencia no son el no-ser, como sostenía Parménides, que partía del principio lógico de la identidad, sino momentos de un todo eterno e incorruptible que acoge en su seno lo múltiple y aun lo opuesto. Para Heráclito el *Cep* y el *Gla* son Unidades que se articulan en *ceps* y *glans,* en *panta rei.* Heráclito, como Giordano Bruno, como Foix, intuye el Uno en los muchos, la armonía en el caos, el Ser en el ser del devenir.

Asumida la síntesis heraclitea de X, el Yo trata de conciliar en una experiencia unificada su doble manera de ser (= conocer) en el mundo. Un solo verbo *(camín)* mantiene atados el doble caminar del Yo, ora en un paisaje deliberadamente renacentista, que se hace no menos deliberadamente «forma» petrarquista, ora en las rocas desnudas y silenciosas de la pura contemplación intelectiva *(passos severs).* El temor sacude la voluntad, que vacila entre dos *vull* que encarnan aspiraciones irreconciliables: ora las «amoroses sol.licituds», ora el duro combate de la mente, que encuentra un símil convertido en metáfora en un doblete del peregrino-asceta: el navegante dominador del mar y del propio instrumento de conocimiento («mestres de naus i acers», eso es, submarinos, como en XXI), que añade a la imagen del peregrino la connotación de intrépida aventura, presente en XII, en XIII y en XVI.

Vence, en este episodio, el desfallecimiento. La balanza de la voluntad se inclina por el *cor* engañoso *(doxa)* que hace del yo-caminante un náufrago a la deriva del sucederse temporal, del recuerdo y del sentimiento. Entre el *cor* y la *ment* perdura, de momento, la tensión de IV.

El soneto XI, con la victoria del *cor* sobre el espíritu, conduce a la consideración alegórica sobre la comunidad patria y a una implícita definición de la colocación del poeta en su seno. Al Yo-nauta de XI sigue un *ellos:* navegantes, hijos todos, incluido el poeta, de una misma *estirp,* empeñada en una acción y responsabilidad común.

Obsérvese, con todo, que Foix no utiliza un *naveguem* sino un *naveguen*. El poeta es humanidad entera en el «oposem cor i ment!» de IV; en la navegación en busca de la Idea, de lo que en un artículo de 1934 llamará *La Ciutat de l'Esperit* [10], la ruta y el fin son los mismos, pero los medios distintos. La nave individual del poeta y la de la comunidad son empujadas *(empeny)* por el amor fecundo de la Luz; ambas van en busca de la liberación del espíritu *(cos i esperit)*, del rescate de la esclavitud del error, de la Justicia. Ambas se hallan empeñadas en una ruta difícil que presupone la renuncia a las tentaciones acomodaticias de la claudicación y de la esclavitud. Pero, como en III, el poeta proclama el derecho de seguir el camino «solitario» que le es propio: la Poesía. [11]

El soneto XIII es prosecución del anterior. El aislamiento del Yo en busca de lo que Es no es torre de marfil al abrigo de los avatares que suceden o sacuden la Humanidad o la Patria, ni es menos aventura que la del piloto o del navegante-pescador (también *nu i febrós)* en busca de un mismo objetivo. Lo que en III era puro proyecto («témer l'enuig i al nàufrag dar la mà», 11), es aquí constatación e inserción de la propia aventura intelectual en la aventura colectiva. Camino que es rigor, valor, heroísmo, sacrificio, y que remite de nuevo al peregrino-asceta y al piloto-navegante ya estudiados. Lo que a los ojos del vulgo pudiera parecer renuncia, comodidad o cobardía no es más que sacrificio y servicio: «El poeta [...] no espera res per a ell. Ni la redempció» [12]. O lo que es lo mismo: «No tem la mort si a d'altri calen flors» (XIII,14).

El símil reaparece en el soneto XIV para adentrarse el Yo en las cuestiones epistemológicas que son propias de su ser-pensante. El verso 11 anuncia el intento que en forma de deseo moverá la serie encabezada por el soneto XIX: conciliar las distintas formas de conocimiento —razón, imaginación, sensibilidad— para hacer posible la acción sintética del Intelecto intuitivo. El poema registra las oscilaciones y contradicciones del Yo entre las tentaciones del saber «académico» constituido —el de los *llibres* y *aules*— y el Saber de la Intuición del Poeta. El Yo no tarda en reconocer el verdadero camino, el mismo de I («Ah foll!, cerc llum en el son, imprecís», 12), pero el balance de éxitos y fracasos en él obtenido le sume en una contradicción más emotiva que mental. El alma conoce la exaltación y el desánimo, pero concluye con un gesto atrevido de pirómano, lleno de significado: «i faig pira dels llibres», eso es, del saber de las *aules*. Recogerá este mismo estado de ánimo, como variación sobre el tema, el soneto XXVII. Como el Foix de *Tocant a mà*, el Yo del final del soneto XIV puede exclamar: «deixa'm imaginar només, de fora estant, com te fas transparent sota un doll d'aigües, i endevinar, sense llibres ni gargots màgics, com te dius». El poeta rechaza la fe, la superstición o la magia y la ciencia filosófica, matemática o experimental. Una vez más, el poeta, como Dios, conoce con el medio que le es propio: la creación es visión, manifestación intuida *(endevinar)* del Ser.

El soneto XV, sin embargo, define la naturaleza de la particular «divinidad» del poeta: demiurgo —o alquimista— ordena o elabora elementos preexistentes para obtener

[10] *J.V.Foix,* Els lloms transparents, *Barcelona, 1969, pp. 29-30.*

[11] *Los mismos conceptos se hallan en la* Lletra a Clara Sobirós *citada, pp. 8-9.*

[12] *En* ibid., *p. 8.*

la esencia oculta. No ha sido ocioso mencionar el Tú —Mujer de *Tocant a mà,* idéntico al de «Quan sóc dalt els Morunys...» de *Darrer comunicat* o al que aparecerá en el grupo XXXVII-XLII de *Sol, i de dol.* Microcosmos entre el mundo fenomenológico y el *Unum* divino, la Mujer de Foix no sólo concilia en su ser los opuestos: por su posición privilegiada en la escala jerárquica neoplatónica —entre el Hombre-Dios y Dios mismo— se halla como impregnada de mayor Luz-Mente, ofreciéndose como única mediadora del conocimiento. Por esta razón, el Yo elabora aquí, como en un crisol alquímico, los cuatro elementos constitutivos del cosmos: tierra *(bru),* aire *(blanc),* agua *(blau)* y fuego *(roig),* no ya simplemente como esencias del mundo, sino como partes constitutivas de Ella —micro y macrocosmos— que en su alma *(bru del teu nu)* o en su Mente encierra la clave del Universo.

El poeta-Intelecto cuando aspira a la Totalidad («si de *la mar* faig el meu elixir», 3) combina en un gesto mágico estos mismos elementos para obtener la revelación del Ser. Pero la revelación en sí, como resultado químico de elementos simples en combinación inédita, no es aún Poesía. Esta debe hacerse una con la Forma. La cuestión, de nuevo, es de estilo; un estilo que «cristalice» lo conocido y asegure la perennidad de la obra de arte. El Yo repasa la historia cultural en que se halla enclavado y ve los Maestros de las distintas Formas: la armoniosa claridad del Renacimiento, por supuesto, pero también la estética bizarra de la dificultad y oscuridad barrocas. La suerte está echada: *davant la mar* —ante lo eterno del Ser, ante la potencialidad creativa que encierra el gran vientre materno del Todo— «el meu goig és l'art clus».

Davant la mar de XV, 14, da inicio a una anáfora a distancia que une este soneto al siguiente y al XVIII. En los tres casos, la circunstancial de lugar aparece en el último verso, o para encabezarlo o para rematarlo: lo que denota la importancia simbólica de este elemento en la fase conclusiva de este primer grupo de sonetos.

El *mar,* a menudo seguido del epíteto *oscuro,* presidía como la noche oscura, el camino solitario del alma en busca de lo Permanente. En su aparición a la superficie vegetal, el Yo o se hallaba *lluny de la mar,* o estaba ante la *mar clara* o en los *mars* (X), manifestación múltiple del Mar. El navegante camina en un mar alborotado y negro, que denota la dificultad y el riesgo de la aventura: como los *gorgs pregons* de I.

Este nuevo *mar* no es ya itinerario: es estaticidad frente al espectáculo del Ser. Después de tanto andar —o navegar— la conciencia se detiene, contempla, ve y crea.

Mar y *Tú-Mujer* se identifican en los vv.6 y 7. Sería un error pensar que la contemplación se realiza con el abandono místico de lo que *no es,* eso es, de la apariencia y del tiempo. Habla aquí el Yo de *Sol, sóc etern* de I, Yo total y reconciliado. Todo el soneto XVI se articula en torno a estos dos momentos del Yo y del Cosmos (tiempo/Tiempo), como pilares del mismo: *davant la mar* (eterno)/ *en borrasca d'hivern* (momento). El Yo en el devenir (camino aún, carrera aérea) se adentra en la Totalidad *(Tu/Mar)* sin abandonar el Instante, mejor, penetrando el instante. Como ya he indicado, lo Permanente se encuentra en lo contingente, la Eternidad en la inmanencia. Gracias a la concepción heraclitea y a la intuición de Bruno, el Yo es inmortal («No crec perir puix que el traspàs ignor», XVI,1): el instante es acceso a la Eternidad si la Mente intuitiva comprende, superándolas, las demás formas imperfectas de conocimiento *(sense compàs)* y el alma está dispuesta a embarcarse en una aventura ignota, peligrosa y sin recom-

pensa mundana («sense compàs ni hangar, palma ni llor. // De l'insegur faig alberg»,8-9). Para el poeta no hay otra recompensa que la Poesía —*cants d'amor*—, ordenadora al fin y al cabo del Universo. Aire y agua *(aures i dolls)*, elementos contingentes en movimiento, se convierten en sonido, en Palabra y Canto. Una vez más, el recuerdo de Valéry se hace inevitable: «Qui pleure là, sinon le vent simple» *(La Jeune Parque*, v.1.).

El tema se repite, con ligeras variantes que implican una ulterior conquista, en el soneto XVIII y último de la serie. El XVII, en efecto, resume lo antes expresado de forma fragmentaria, en afirmación contundente y síntesis: la aventura arriesgada del poeta no atañe al más allá del devenir ni representa una fuga del mundo en busca de un Totálmente Otro. Con un *jo sóc* que empalma con el primer *sóc etern*, Foix proclama su ser en la tierra, su circunscripción en el tiempo y en el espacio, su ser ciudadano del mundo y de su comunidad patria, y su firme e irrevocable decisión de batirse, si cabe, con su arma —la poesía— por la existencia y subsistencia de la libertad del Espíritu humano.

Tras este paréntesis, el soneto XVIII se enlaza directamente con el XVI para afirmar que en su devenir el Yo total —*ull golós* y *Ment*— es simultáneamente tiempo y eternidad. La Mente, mediadora entre el Cosmos y los sentidos capta, por fin, la Sustancia y la Permanencia, y el *llanguir* deja de tener razón de ser. La serie se concluye, pues, con la gozosa afirmación del Yo, zona umbral y síntesis entre el Ser inmutable de *la mar obscura* y el sucederse ontológico. Yo que arde en el *fuego* («i el cremar dolç en el meu propi foc», 10), primer elemento de Heráclito, símbolo de la realidad física y del principio racional que, uniendo los opuestos, permite «tocar» el *logos* del universo. El *Jo-roc*, en efecto, de inmovilidad y permanencia sólo relativa, pues se mueve en los siglos, manifiesta, como el río heracliteo, su doble naturaleza relativa *(present/hora/lloc/instant)* y absoluta o eterna, la que le confiere la Mente como Vínculo del mundo.

Loreto Busquets

El hilado de Celestina: símbolo del tema y eje de la obra

Mucho se ha comentado sobre el sentido de *La Celestina*, la razón de su trágico fin, lo que el autor con ella quiere decir y cuál es la ideología que rige en sus páginas. Se ha interpretado como obra moralizante atendiendo a las palabras del autor en el prólogo, y se ha pensado que tal intención moralizante no sea sino una fórmula para justificar la obra. Ambas opiniones han sido igualmente argüidas apoyándose en uno u otros

puntos de la obra. Personalmente me inclino hacia la segunda posibilidad y me parece que la preocupación del autor al escribir no estaba precisamente pendiente de moralizar sino simplemente de exponer en forma artística su concepto de la situación en que vive y se mueve el ser humano. En el centro de *La Celestina* hay un pequeño detalle que bien pudiera llevarnos a aclarar la verdadera intención del autor, y es un punto que no he visto comentado en ninguna parte pero creo que es la clave del asunto. Me refiero a las madejas de hilado de Celestina.

Es indudable que Rojas construyó toda su obra con consciente meticulosidad. Cada punto, cada palabra tiene su razón de ser. Cada detalle, cada escena, cumple una función y no se podría alterar o suprimir sin que se alterase también el desarrollo del tema cuya urdimbre se va tejiendo minuciosamente desde el principio y a través de las consecutivas escenas hasta llegar a un desenlace final que se ha tenido presente desde las primeras páginas. Observando la sólida estructura de la obra y su constante correlación de causa y efecto, no sería lógico pensar que las circunstancias que concurren alrededor de las madejas de hilado sean fortuitas y mucho menos cuando se observa que hay una indudable relación entre lo que el hilado representa y el curso de los acontecimientos.

María Rosa Lida de Malkiel en la conclusión de su libro *Originalidad artística de Celestina* dice: «Ya en el acto primero, y con intensidad cada vez mayor en los quince restantes de la comedia, y en el tratado de Centurión, los elementos más diversos del mundo del siglo XV aparecen orgánicamente integrados en su contextura... De ahí el inevitable desenlace trágico: cuando cada personaje es un denso complejo vital y no un esquema convencional, cuando el amor del amo se logra merced a la astucia interesada de los servidores y se malogra a consecuencia de otro aspecto de la vida de sus servidores —ya no reducidos a resortes de intriga— esas vidas integralmente enfocadas, imponen la forma trágica». [1]

Todo en la tragicomedia está «orgánicamente integrado» y evidentemente se percibe desde el principio el «inevitable desenlace trágico». Sin embargo hay algo más en esa integración orgánica que constituye la esencia estructural de la obra e impone la forma trágica de forma tan natural y convincente. No es solamente la realidad del complejo vital de cada personaje dentro de determinadas circunstancias lo que impone el desenlace trágico. Viéndolo así no es de extrañar que Rosa Lida encuentre la intervención de Celestina «insuficientemente motivada». [2] El trágico fin viene impuesto por algo que queda totalmente fuera de los elementos característicos del siglo XV y más allá de la realidad vital de cada personaje. Dentro de ese mundo lógico de relación de causa y efecto perfectamente organizada y constantemente puesta de relieve por el autor, y precisamente porque los personajes son seres integrales y no tipos y porque las circunstancias están sólidamente construidas sin arbitrariedades a capricho del autor, resulta más fuerte y más trágicamente expresiva una idea central que lleva a un desenlace que, en última instancia, no tiene razón de ser. El sentido de ese desenlace es consecuencia directa del pensamiento e idea central del autor, de la visión y enfoque de la vida que impregna toda la obra. Para esto era necesaria Celestina y de ahí que este personaje,

[1] *Lida de Malkiel, M. Rosa.* La originalidad artística de La Celestina. *Buenos Aires, 1962, p. 729.*
[2] Ibídem, *pág. 724.*

modelado por el arte magistral de Rojas, adquiera tal relieve que llega a imponer su nombre a la comedia. Celestina es la portadora del tema central, no la promotora de los acontecimientos aunque aparezca como tal en el aspecto externo anecdótico de la obra. Veremos más adelante cómo el tema central, el eje ideológico alrededor del cual giran los acontecimientos, se cumple en todos los personajes incluida Celestina. Fernando de Rojas usa a este personaje para manipular las acciones de la trama argumental y es también ella el instrumento que utiliza para introducir en la obra su tema ideológico de una manera simbólica. Sin Celestina el nudo central y su doble transcendencia dentro y fuera de la obra, no hubiera podido tener lugar pues solamente ella, la alcahueta bruja, puede hacer el conjuro mágico a través del cual se nos da el íntimo sentido de la obra y la idea que rige en toda ella.

Se podría argumentar que Calisto no necesitaba recurrir a la vieja alcahueta, pero el que lo haga queda también explicado por el sentido mismo de la intervención de Celestina como veremos.

Al hacer Celestina su conjuro no se limita a cumplir uno de los requisitos de la alcahueta clásica o tradicional cuyas características estudia el señor Bonilla y San Martín [3]. Rojas no incluyó esta escena en la obra ni como elemento decorativo ni por caracterizar a Celestina dentro de una línea o un tipo al que corresponden ciertas características predeterminadas, ni porque Celestina tuviera que ser «bruja y hechicera para constituir un real personaje literario para sus contemporáneos» [4] como dice Toro-Garland. Esto podría ser una explicación de los recursos artísticos del autor si no existieran en la escena del conjuro elementos cuyo estudio y comprensión explican su presencia en la obra mostrándonos que lo que hizo Rojas fue aprovechar una tradición existente (la hechicería en la alcahueta) para sus propósitos en lugar de presentar una escena de brujería simplemente porque esto fuera anejo a su personaje.

La personalidad de Celestina queda bien determinada y en repetidas ocasiones se nos demuestra que ella confía más en sí misma y en el manejo de las circunstancias naturales que en poderes sobrenaturales. Bien claro lo dice en el largo parlamento que abre el acto IV cuando va de camino a casa de Melibea para visitarla por primera vez. A pesar del conjuro que acaba de hacer se le presentan mil temores estrictamente racionales y prácticos, que ella analiza porque «mucha especulación nunca carece de buen fruto», y por encima de los buenos «agüeros» que se encuentra, opina que *«lo mejor de todo* es que veo a Lucrecia a la puerta de Melibea, pues es prima de Elicia: non me será contraria». [5] Después, al salir de casa de Melibea, se precia de su sagacidad en el manejo del asunto: «Que ficieran en tan fuerte estrecho estas nuevas maestras de mi oficio, sino responder algo á Melibea, por donde se perdiera quanto yo con buen callar he ganado? Por esto dicen quien las sabe las tañe é que es más cierto médico el esperimentado que el letrado... ¡Ay cordón cordón! yo te faré traer por fuerza, si vivo, á la que no

[3] *Bonilla y San Martín, Adolfo. «Antecedentes del tipo celestinesco en la literatura latina»,* Revue Hispanique, *15, 1906.*

[4] *Toro-Garland, Fernando:* Celestina hechicera clásica y tradicional, *C.H.A. 1964.*

[5] *Fernando de Rojas,* La Celestina, *edición crítica de Julio Cejador y Frauca, Madrid 1955. Primer volumen, pág. 158.*

quiso darme su buena habla de grado»[6]. En la primera cita queda claro que más seguro que el conjuro y los agüeros le parece el hecho bien real y terreno de tropezarse con una amiga que le franquee la entrada en la casa, y en la segunda se muestra la falta de fe de Celestina en su conjuro que más atribuye el buen resultado de sus diligencias a su «buen callar» y saber hacer las cosas que a poderes sobrenaturales.

El conjuro le era necesario a Fernando de Rojas para expresarse y lo sabe enlazar magistralmente en el transcurso natural de la obra y con lo que de sus personajes se podría esperar. Con el conjuro introduce un elemento, un símbolo, que sirve de vehículo de expresión de su pensamiento y del concepto de la vida que mueve la obra, concepto que no podría manifestar más explícitamente pues hemos de recordar que *La Celestina* está escrita en un momento en que la Inquisición está en pleno vigor y que Rojas era de familia de conversos[7]. Me refiero a la idea pesimista de que es imposible dirigir las acciones de la vida de una manera lógica hacia un resultado previsible. La negación de esa relación de causa y efecto que tan cuidadosamente construye el autor, para después desbaratarla completamente como veremos al analizar varios aspectos de la obra. Simbólicamente esto se expresa a través de las madejas de hilado que no tendrían sentido si no estuvieran puestas en escena con relación al conjuro y con un propósito determinado. Rojas ha señalado esto de diversas maneras. En primer lugar, aunque se nos habla repetidas veces de los diversos oficios de la Celestina, nunca se nos dice que hile. Lucrecia, Sempronio y ella misma hablan de sus oficios. Pármeno hace una detenida relación de ellos: «Ella tenía seis oficios. Conviene saber: lavandera, perfumera, maestra de facer virgos, alcahueta e un poco hechicera. El primer oficio cobertura de los otros»[8]. Todos estos oficios se comentan extensamente sin que en ningún momento se nos diga que hile o venda hilado. ¿Por qué entonces se elige precisamente una madeja de hilado para el conjuro? No cabe argumentar que se preste mejor para el engaño puesto que la madre de Melibea sabe quién es Celestina y lo que hace. Cuando Celestina va a su casa por primera vez, Alisa le pregunta a Lucrecia qué oficio tiene la vieja y Lucrecia contesta. «Señora, perfuma tocas, hace solimán y otros treinta oficios. Conoce mucho en yerbas, cura niños é aun algunos la llaman la vieja lapidaria»[9]. De hilado ni una palabra; pero cuando Celestina da a Alisa la razón por la que ha ido a su casa, apenas unos minutos después, es para «vender un poco de hilado»[10].

Rosa Lida de Malkiel comenta las palabras de Alisa: «Pues, Melibea, contenta a la vecina en todo lo que razón fuera darle por el hilado»[11], diciendo que hay un valor simbólico en ellas y que tienen «un sentido adicional ligado al esquema básico de la obra y, en particular, a su trágico final»[12], pero no llega a ver el último significado de este símbolo que es el centro de ese «esquema básico de la obra». Fernando de Rojas

[6] Ibídem, *primer volumen, pág. 194.*

[7] *Véase al respecto la obra de Stephen Gillman* The Spain of Fernando de Rojas. The intellectual and social landscape of «La Celestina». *Princeton University Press, 1972.*

[8] Op. cit., *primer volumen, pág. 70.*

[9] Ibídem, *pág. 160 del primer volumen.*

[10] Ibídem, *pág. 162 del primer volumen.*

[11] Ibídem, *pág. 164 del primer volumen.*

[12] *Rico, Francisco. «María Rosa Lida sobre* La Celestina», Insula, *n. 193, Madrid, 1963, pág. 4.*

subraya las madejas de hilado de una manera especial en repetidas ocasiones. Además de lo que acabo de señalar, hay una pequeña escena en el acto décimo donde la distinción del hilado como algo a que se debe prestar atención no me parece posible ponerla en duda. Celestina va por segunda vez a casa de Melibea y vuelve a tropezarse con la madre que otra vez le pregunta a qué va. Celestina contesta con una mentira muy lógica pues es la excusa que le dio a Alisa para su primera entrada: «Faltome ayer un poco de hilado al peso y vínelo a cumplir» [13]. Sin embargo esta contestación no deja muy satisfecha a la señora que, acto seguido pregunta a su hija qué quería la vieja, a lo que la muchacha contesta: «Venderme un poquito de solimán» [14], mentira también muy lógica puesto que solimán es lo que Celestina vende habitualmente y no hilado; tan lógica que la madre cree esto mejor que la respuesta que le dio Celestina: «Eso creo yo mejor que lo que la vieja ruin me dixo. Pensó que recibiría yo pena dello e mintiome» [15]. Esta breve conversación y los recelos de la madre, no tendrían lugar si Celestina hubiese escogido otra cosa como pretexto para entrar en la casa y la única razón de que no lo haga es que el objeto tiene un significado en sí mismo, de la misma manera que la razón de ser de esta escena es llamar la atención sobre ello. No cabe pensar que el propósito sea mostrarnos la preocupación de Alisa puesto que la escena es totalmente intranscendente para el desarrollo de los acontecimientos. Que la escena se limite a lo anecdótico no concuerda con la línea general de la obra en la que cada cosa tiene una razón determinada, explica algo o conduce a un resultado.

Concurre además el hecho de que, tradicionalmente, la hechicera clásica tanto como la medieval, usa perfumes, ungüentos y filtros para sus encantamientos y brujerías y mucho más tratándose de materia amorosa. ¿Por qué Celestina que es perfumera y cuyo conjuro está perfectamente construido con todos los elementos de la bruja clásica y medieval [16], no recurre a un ungüento o un filtro como sería de esperar tanto en cuanto a la tradición literaria como a la caracterización del personaje en la obra? Al recurrir a las madejas Celestina se sale del patrón tan cuidadosamente trazado y observado por Rojas en todo lo demás, y el mismo autor llama la atención sobre ello en la escena comentada arriba.

La explicación de todo esto se encuentra en el conjuro que empieza «Conjúrote Plutón». Dentro de la tradición medieval que destaca en todo él, más lógico sonaría que se invocase al diablo pues en *La Celestina* no podemos decir que se produzca el confusionismo que encontraremos a mediados del siglo XVI [17]. Al llegar Celestina a casa de Melibea la oímos decir: «Por aquí anda el diablo aparejando oportunidad» [18] y a él se refiere en otras ocasiones manifestando tan claramente que es al diablo al que tiene

[13] *Fernando de Rojas*, op. cit., *pág. 64 del segundo volumen.*

[14] Ibídem, *pág. 65 del segundo volumen.*

[15] Ibídem, *pág. 65 del segundo volumen.*

[16] *Burgunza, Luis. «Miscelaneous notes on witchcraft and alcahuetería»*, Romanic Revue, *XIX, 1928, pág. 141. Caro Baroja, Julio.* Las brujas y su mundo, *Madrid 1961. Devoto, Daniel. «Un ingrediente de Celestina»* Filología, *VIII, 1-2, pág. 27. Musa Palacios, Modesto,* El laboratorio de Celestina, *Málaga 1958.*

[17] *M. Waxman, Samuel. «Chapters on magic in Spanish Literature»*, Revue Hispanique, *XXXVIII, 1916, págs. 325-463.*

[18] *Fernando de Rojas*, op. cit., *pág. 163 del primer volumen.*

en la imaginación que Cejador siente la necesidad de una explicación para esta invocación a Plutón y dice que Celestina lo confunde con el diablo [19]. En cuanto a la innovación en sí misma se ha interpretado como una erudición más de las muchas que hay en la obra. María Rosa Lida comenta que la erudición de Rojas no ha sido analizada todavía «a la luz de una función artística» [20] y ciertamente toda la invocación y conjuro constituye la expresión artística de un concepto cuya representación simbólica son las madejas de hilado que están íntimamente relacionadas con él.

Veamos el conjuro: «Conjúrote triste Plutón, Señor de la profundidad infernal, emperador de la corte dañada» y seguidamente una interpolación que añade: «regidor de las tres furias, Tesífones, Megara y Aleto». Sobre las interpolaciones en *La Celestina* ha hecho un estudio interesantísimo Stephen Gillman [21] que demuestra cómo encajan perfectamente dentro de la obra y vienen a realzar más lo escrito en ella tanto en lo concerniente a estilo como a su sentido, llegando a la conclusión de que, de no haber sido la misma persona la autora de los primeros dieciséis actos y de lo posteriormente añadido, habría entre las dos una compenetración realmente extraordinaria, tan extraordinaria que él no la cree posible, y una comprensión absoluta de la obra por parte de la segunda. Divide Gillman las interpolaciones en dos tipos: unas de preocupación lingüística y otras que refuerzan el material temático. Esta interpolación del conjuro pertenece al segundo grupo y no hay duda de que no sólo refuerza el material temático sino que explica el núcleo mismo del sentido de la obra. Invocar a Plutón no es suficiente para que nos demos cuenta de la intención del autor y el corrector sintió la necesidad de un dato más haciendo referencia explícita a las tres Euménides o Erinias que vivían en su reino y estaban al servicio de las divinidades infernales. Si las furias a quienes se invoca están al servicio de las divinidades infernales debemos recordar quiénes eran éstas; eran las Keras o Parcas, las tres «divinidades hermanas que tenían a capricho propio el enlazar o el poner fin a las vidas de los mortales» [22] y a las que incluso los dioses estaban sujetos. Ellas hilaban en su rueca el hilo de la vida de los mortales mezclando en él a su antojo oro y seda que formaban la vida de los seres felices, o cáñamo y lana que los hacía desgraciados. La hermana mayor, Laquesis, observaba el hilado y, cuando se le ocurría, acercaba sus tijeras y cortaba el hilo produciendo la muerte. El hilado de lino les estaba consagrado a ellas [23].

La alusión a las Keras se hace más patente observando la semejanza del conjuro de Celestina con el que hace la hechicera de la *Pharsalia* de Lucano donde se las invoca explícitamente. Foulché-Delbos indicó la semejanza del conjuro de Celestina con el que presenta Juan de Mena en *El Laberinto de la Fortuna;* Cejador se inclina a creer que

[19] *Nota al texto, pág. 148 del primer volumen.*

[20] *Rico, Francisco. «María Rosa Lida sobre* La Celestina», Insula, *n. 193, pág. 3.*

[21] *Gillman, Stephen,* The Art of La Celestina, *Madison, University of Wisconsin Press, 1956. Capítulo segundo.*

[22] *La cita que transcribo es del libro de V. García de Diego* Antología de leyendas, *tomo segundo, pág. 837. Madrid 1955. Para más información sobre el mismo tema ver la antología de Gustav Achwab* Las más bellas leyendas de la antigüedad clásica, *Madrid 1955, pág. 770, y la obra de Robert Graves,* The Greek Mythes, *Penguin Books, 1955, tomo primero, págs. 120-125.*

[23] *Graves, Robert,* op. cit., *tomo primero, pág. 48.*

los dos estén tomados directamente del de Lucano [24] y teniendo ambos a la vista; esto parece ser lo más lógico pues Juan de Mena se limita a buscar un agüero para que en el Rey Don Juan se cumplan las profecías oídas [25] y no nombra a Megara ni a Tesífone y Aleto ni menciona al «Chaos». La interpolación de *La Celestina* se empieza llamando a las Euménides, Tesífone, Megara y Aleto, e invocando acto seguido al Chaos en el mismo orden que aparecen invocados en el conjuro de Lucano quien, inmediatamente después, invoca a las Keras:

> Eumenides Stygiumque nefas Peonaeque nocentum
> Et Chaos innumero avidum confundere mundos
> Et rector terrae ....
> ....
> lanatur et sedis laxae, qui viscera saevo
> Spargis nostra cani, repetitaque fila sorores
> Tracturae tuque o flagrantris portitor undae
> Iam lassate senex ad me redeuntibus umbris:
> Exaudite preces. .... [26]

Todo el pasaje está directamente relacionado con la vida y la muerte como se ve en el siguiente parlamento de Erictetho. No me cabe duda de que éste fue el modelo de Rojas y que ese hilado que de otra manera sería extemporáneo, es el hilo de la vida arbitrariamente hilado y cortado por las Keras; un símbolo concreto cuya intención es patente en el transcurso de los acontecimientos y en el desenlace de *La Celestina.* En él queda enredada no sólo Melibea sino los demás personajes de la historia, incluida la vieja alcahueta. De Celestina pudiéramos decir que, con su actividad y voluntad, es el «testaferro» inconsciente de las Parcas. Como tal aparece en lo que de ella dice Pármeno cuando tras explicarle a Calisto los seis oficios que ella practica, especificándolos y subrayándolos con las palabras «conviene saber», añade que, a veces, «tomaba estambre de una casa y dábalo a tejer a otra» [27]. Es de notar el cuidado que pone Rojas en separar esto convenientemente de sus oficios con un comentario en que se dice específicamente que ella no hila para que más adelante no podamos ver la madeja como obra suya aunque ella diga que la hiló con sus propias manos. Otro detalle en que se ve que Celestina no es en realidad la promotora de los acontecimientos aunque sepa manejar las circunstancias, es en la segunda visita a Melibea donde ésta termina confesando su amor por Calisto. Este amor no aparece en la obra como producido por la actuación de Celestina. Ella lo que consigue con sus arterías es arrancarle a la muchacha la confesión de su secreto: «Has sacado de mi pecho lo que jamás ni a ti ni a otro pensé descubrir» dice la joven [28].

Lo que Rojas transmite con el conjuro no es realmente un acto de hechicería ni la invocación es un pasaje ornamental sino el recurso de que se vale para darnos la clave

[24] *Fernando de Rojas,* op. cit.; *nota del texto, pág. 148 del primer volumen.*

[25] *Juan de Mena,* El Laberinto de la Fortuna, *ed. crítica de José Manuel Blecua, Clásicos Castellanos, Madrid 1968. Prólogo, pág. XLIX.*

[26] *Lucanus, M. Annaeus,* The Civil War, *Harvard University Press 1957. Libro VI, versos 695, 96 y 97 y del 702 al 706.*

[27] *Fernando de Rojas,* op. cit., *pág. 71 del primer volumen.*

[28] Ibídem, *pág. 64 del segundo volumen.*

de su idea de la sinrazón del destino humano, de ahí la profunda ironía de la seguridad de Celestina en sí misma. Pero a pesar de su innegable sabiduría, el autor la hace fracasar estrepitosamente al llevarla a morir a manos de Pármeno y Sempronio, sus dos colaboradores. Esto se ha comentado como un punto débil en la caracterización de Celestina y un fallo de su perspicacia psicológica. En realidad es una prueba más de que lo que Rojas pone de relieve es lo absurdo y lo incontrolable de la vida que depende únicamente del capricho de las tres hermanas Keras.

No estoy refiriéndome a la fatalidad; el «pathos» supone algo preestablecido y obedece a un motivo existente fuera del control humano, a una razón superior. Edipo tenía que matar a su padre para cumplir su destino que los dioses habían ya anunciado [29], pero vuelvo a recordar que ni siquiera los dioses podían controlar a las Parcas que se regían sin más ley ni norma que la arbitrariedad de su capricho y sin que sea posible prever cuándo ni por qué actúan de una forma u otra. Celestina falla precisamente en su perspicacia psicológica que es de lo que más segura se encuentra y cuya eficacia se nos hace ver prácticamente repetidas veces. Si su perspicacia y habilidad para manejar a otros individuos no fuera eficaz, el personaje resultaría ridículo mientras que siéndolo la transcendencia del fallo es mucho mayor y muestra una vez más el arte de Rojas para organizar y desarrollar su obra con un maravilloso control constante de todos los recursos psicológicos, humanos, sociales y artísticos que concurren en ella, gravitando todo alrededor de lo que simbólicamente representan las madejas de hilado. Este maravilloso complejo y equilibrio de complementos contrarios es lo que da ese vigor, esa fuerza expresiva y ese profundo sentido de realidad a la obra.

Lo absurdo de la muerte de Celestina se agudiza todavía más al unirse a la ironía de que sea precisamente Pármeno quien inicia la violencia que acabará con el asesinato de la vieja. Cuando al principio de la obra parece que Pármeno va a representar un obstáculo, Celestina sabe manejarle muy bien y convertir al muchacho en su más perfecto colaborador con sólidos razonamientos y apoyándose en la memoria de la madre del chico. Sin embargo en la última escena, cuando Celestina le recuerda a su madre, Pármeno reacciona con una respuesta destemplada que indigna a la vieja: «No me hinches las narices con esas memorias, si no, enbiart'e con nuevas a ella» [30]. Hasta ese momento la conversación, aunque tensa, no pasaba de discusión, pero al oír Celestina la amenaza de Pármeno de enviarla junto a su madre muerta, grita llamando a Elicia en su ayuda y Sempronio se asusta y pega a la vieja. Pero es otra vez Pármeno quien hace que se consume el asesinato: «Dále, dále, acábala puesto començaste. Que nos sentirán, muera, muera» [31]. Si Pármeno al principio hubiera logrado obstaculizar el negocio de la vieja convenciendo a su amo de que no recurriera a ella, Celestina quizá no

[29] *La diferencia existente entre la fatalidad, fortuna, y lo que aquí se nos muestra ha preocupado también a Gillman que lo explica diciendo que la fortuna en esta obra queda reducida «a un azar inexplicable» y trata seguidamente de reemplazar la palabra «fortuna» (de tanta relevancia en el medioevo), por «espacio» para llenar así el hueco que perceptiblemente queda con el concepto de fortuna o destino. Esta teoría la rebate Leo Spitzer («A new book on the art of Celestina»,* Hispanic Review, *XXV 1957, pág. 11) y su interpretación del problema es ver en* La Celestina *una imagen de la total vanidad de las pasiones humanas. Ambas teorías se complementan y explican entendiendo el simbolismo de las madejas de hilado.*

[30] *Fernando de Rojas,* op. cit., *pág. 1092 del segundo volumen.*

[31] Ibídem, *pág. 104 del segundo volumen.*

hubiera muerto. Si Pármeno no hubiera alterado la discusión con su respuesta insolente que hace gritar a Celestina y asusta a Sempronio que teme el escándalo, Sempronio no la hubiera atacado pues esta acción violenta no encaja con su temperamento que siempre aquilata las ventajas e inconvenientes de lo que acomete. (Se escenifica en el primer acto cuando sopesa el pro y el contra de quedarse o no a acompañar a su amo [32] y después en los consejos que le da a la propia Celestina advirtiéndola que mire bien los peligros que corre al meterse en ese negocio [33].) Así, el aparente triunfo de las arterías de Celestina sobre Pármeno, conducen a su propia muerte. La transcendencia de esta ironía es mucho más desoladora y absoluta surgiendo de un hecho que pone de relieve la eficacia de las dotes psicológicas de Celestina que si fuera el fracaso de las mismas, y la desolación que se produce al constatar la inutilidad total de cualquier acción humana, es lo que Rojas expone en toda la obra.

La maestría de Rojas al plantear las situaciones adecuadas a los movimientos de cada uno de sus personajes la comprobamos en todos los aspectos de esta escena. Pármeno impulsa el miedo de Sempronio pero no es él mismo quien lleva a cabo el asesinato; en Pármeno esta acción resultaría extraña no siéndolo en cambio que se acalore contra Celestina pues en todo hemos visto siempre que es un tipo impulsivo, poco reflexivo. (Incluso en sus dudas de si seguir o no los consejos de Celestina se advierte inconsistencia e inmadurez y la solución a que llega nada tiene que ver con el proceso de sus pensamientos sino que surge de repente debida a su entusiasmo por Areusa.) Pármeno con su impulsividad irreflexiva lo provoca pero quien empieza a pegar a Celestina es Sempronio que en todo es siempre mucho más frío y duro que su compañero; y le pega y la mata por miedo a que a sus voces venga alguien. Sempronio como siempre es cobarde y trata de escapar al peligro. La escena en todos sus detalles se plantea con una lógica aplastante, y sin embargo de su totalidad transciende una sensación de absurdo total que deja al lector suspenso en un vacío angustioso.

Con la muerte de Calisto ocurre algo semejante. Cuando Areusa y Elicia planean vengar la muerte de Pármeno y Sempronio [34], Fernando de Rojas se detiene a mostrarnos la insistencia con que las dos mujeres puntualizan que no quieren en modo alguno que le maten sino solamente darle unos palos. Pero Calisto muere, y muere por la circunstancia estúpida y casual de que pase un cojo por la calle. Una vez más se da no ya la fatalidad en el sentido clásico ineludible, sino la inutilidad y futilidad de todo intento previo de control. En esta muerte tampoco hay una razón superior ni pueden derivarse de ella consecuencias moralizantes puesto que ni está presentada como castigo a malas acciones anteriores ni se deriva ningún beneficio moral o ejemplo. Lo único que el autor se preocupa de especificar son las precauciones que se toman para asegurarse de que no le van a matar. La muerte de Calisto es un absurdo carente de toda lógica que solamente se explica en ese nudo simbólico de la madeja de hilado de Celestina.

Todas las circunstancias en torno a las madejas de hilado apuntan claramente al significado de las mismas y teniendo éste presente se entienden mejor los acontecimientos

[32] Ibídem, *pág. 37 del primer volumen.*

[33] Ibídem, *pág. 140 del primer volumen.*

[34] Ibídem, *pág. 170 del segundo volumen.*

y se descubre en *La Celestina* un sentido mucho más amplio y universal que la mera exposición del mundo de una época o una intención moralizante circunscrita a un código de conducta predeterminado. El simbolismo de las madejas de hilado explica el suicidio de Melibea y despeja interrogaciones como por qué Calisto no pide a Pleberio la mano de su hija. Rojas no necesita ni quiere un motivo determinado como las luchas de Capuletos y Montescos. La explicación que se ha querido encontrar de que uno de los jóvenes fuese converso, además de que me parece que no hay base concreta en la obra para conjeturar tal cosa como razón oculta del autor, le resta a la obra lo más transcendental de su contenido que es, precisamente, la exposición del transcurrir de la existencia sujeta a imprevisibles factores carentes de lógica ni de sentido y fuera del control de la inteligencia ni de la voluntad.

El pesimismo de Rojas no es sólo un reflejo de la situación de los judíos conversos en su tiempo. Quizá puedan encontrarse sus raíces ahondando en la corriente ideológica de los conversos o quizá arranque de la crisis de valores sufrida en los albores del Renacimiento. Cualquiera que sea la causa de donde arranca, el hecho es que lo que *La Celestina* nos transmite es un pesimismo absoluto, una visión de un mundo en el que la razón, la consecuencia lógica y la capacidad del ser humano para dirigir la propia vida no existe y la vida misma parece carente de último sentido y tan fuera de razón como se ha visto en el siglo XX con la teoría existencialista del absurdo. «Un juego de hombres que andan en corro» la llama Pleberio en su lamento por la muerte de Melibea. Juego, puro azar, y andando en corro, girando sobre un mismo punto, sin avanzar.

Todas las circunstancias, la preponderancia de la figura de Celestina, la eficacia e inutilidad simultánea de sus artimañas, la ausencia de causa explícita que impida el transcurso de los amores de Calisto y Melibea por vías normales, la casualidad de su conocimiento y las referencias y circunstancias alrededor de las madejas de hilado, convergen en un mismo punto y concuerdan en él: el simbolismo de las madejas de hilado. Dentro de estos límites, los personajes conservan su autonomía, no son marionetas manejadas por el autor ni por las circunstancias, lo trágico es que su libertad y su voluntad de acción no les sirven para nada. No tienen ni siquiera un destino que cumplir que les permita ser heroicos.

Mercedes Turón



Tres notas sobre Chicano

1.— Una hipótesis de lectura de la obra de Chicano

Supongamos, por un momento, que lo «narrativo» tan insistente en la pintura de Eugenio Chicano (en el límite, también, técnicamente, de la descripción objetiva: sobre el documento, sobre la cita), aquella energía y voluntad de narración que parece ser la razón interna, declarada y final, de sus homenajes múltiples, de sus dedicatorias, esconda una secreta intención metafórica. Supongamos, pues, que cuanto nos viene mostrado a través de una serie de restituciones precisas, de elencos biográficos, de fragmentos culturales tan abiertamente expuestos, hasta el punto de convencer al espectador de la presencia de un diseño analógico de aprehensión inmediata, sea sólo la *escritura,* el «aquello-que-se-ve», una forma necesaria de envoltorio (de nueva técnica, pero también de nueva psicología) del núcleo significante, y no exactamente el sentido, incluyendo por descontado el método, de todo lo que el pintor trata de hacer surgir. Tan constantemente exigente con el material puesto en juego (o en escena: fondos, objetos, protagonistas, luces, decorados, trucos...) que recuerda aquella simultaneidad del cronista y del *medium.* Como, de hecho, podría testimoniar la oscilación, siempre intuíble, entre el *dato* del cual brota una pasión posesiva y la *distancia* que se interpone entre la nueva figuración evocada, durante años, expuesta, y el preciso momento de la apropiación casi privada, interior, que vendría negado en cada comunicación. Sea en la técnica del «decir-no decir», o del decir según un tema explícito para subrayar, a su vez, la engañable sustancia del dicho, donde debemos rebuscar a toda costa el indicio de una preocupación de tipo simbólico, no es verdad.

Más probable, creo, es que se deba o, por lo menos, sea posible, hipotizar una convergencia entre términos aparentemente opuestos; al menos, a los cuales se podría intentar dar este nombre.

Mi sensación es que la pintura de Chicano se sitúa en una zona incierta (no por indecisión, ni siquiera por frialdad calculadora) o, mejor, en una zona oscilante: entre historia y memoria. Que en el objeto estético organizado por el artista, al impulso de un deseo unificador, interfieren, se sobreponen, se evidencian, apropiándose la una de la otra del propio lenguaje específico, y pasando del documento a su interpretación, e incorporan a su vez otros elementos, velados, extraños, enigmáticos. Y es este mecanismo de lucidez «imitativa», que es al mismo tiempo de profundidad emocional, de razón (el dato) y de percepción (la lectura del dato y su capacidad de proyección) el que confiere a las imágenes, a las figuras, aquella —de otra manera inexplicable— connotación fúnebre. Es como una sensación de «transferencia» en los personajes, una reducción a lo irreal por su inmovilidad de maniquíes, como un alejamiento...

En el proceso que ve la *history* mutarse en *story,* la memoria, para atraerse la historia,

Eugenio Chicano: *La historia del soldado (Con Charlie Chaplin).* Acrílico sobre tela, 250 × 200. Obra realizada en 1982. en Verona, y dedicada a Joaquín Rodrigo, José Caballero, Manuel de Falla, Enriqueta Gorria, Claude Debussy, Jean Cocteau, Maurice Ravel, Igor Stravinsky y Pau Casals

actúa a través de un fotograma (telón de fondo, devolución de un objeto que se ofrece como espectro, imagen eidética), que mientras parece ser el tema, el significado primario del cuadro, se limita sólo a ser el instrumento estimulante. No es de extrañar que la correlación que se instituye entre el fotograma y el grupo de personajes dado como «veraz» (poeta, artista, músico, etc., a los que Chicano dedica su obra) aparezca infundada, o despistante, si nos empeñamos en situarlos, encuadrarlos, según sus afinidades lógicas y verificables.

Por más que sus retratos sean de una fidelidad a veces alucinante (esto nos llevaría a situar la pintura de Chicano próxima al hiperrealismo: más, basta ver la frecuente artificiosidad del color para desmentir esta hipótesis), sus figuras son emblemas, retazos de una verdad que va más allá del dato histórico y/o fisonómico. Sus retratos, es decir retrazados lugares de la mente, reencontrados, no son trazos de un pasado, sino de una persistencia. La memoria, en su búsqueda, siempre aparentemente absurda, trata, por otro lado, de reproponer la figura de la cual se apropia, manteniéndola en un tiempo distinto.

A pesar de todo, el modelo no es la fotografía. Una foto se presenta como un momento fijo, como gesto detenido para siempre en un tiempo, segmento de una vida interpretada como narración singular y horizontal, es en esto similar a un fotograma. Pero una fotografía que presume referir una verdad objetiva, viene vista como hallazgo histórico. Su naturaleza es «realista». En su accción de recuperar, a través de la memoria, un momento significativo sobre el cual injertar una suma de momentos que darán después el sentido (el tema, el «mensaje») del cuadro, Chicano no ignora que cada fotografía es una especie de regreso de la persona ausente.

Si una obra de Chicano fuese sólo un acto de escenificación-representación de un pasado, de estabilización nostálgica de un presunto paraíso anterior (de la historia, del espíritu o de la infancia), la co-presencia de personajes cronológica o culturalmente diversos no se explicaría. De hecho, se explica como metáfora. Historia y memoria, encontrándose, se espectralizan. La memoria es una ficción, lo mismo que la historia. Y el arte, un artificio. El fotograma, en tanto que similar a una fotografía, por el antes y el después que deja intuir, a diferencia de la fotografía, es un segmento de cuento ficticio. Es una doble ficción. La historia que nos viene contada *no es* la historia de los protagonistas que la representan, sino una historia contada por otros, recitada por actores, asimilada en sí por el espectador, y repetible, plural. En un fotograma, la imagen se distancia casi inevitablemente de su referencia ¿Cuál es el punto de referencia en *El ángel azul:* Lola-Lola o Marlene Dietrich? En la pantalla, en los sentidos y, sobre todo, en la «extraña atmósfera» que Chicano pone ante el espectador, surge de hecho, una pluralidad que incluye al espectador mismo. Con ello, no entiendo afirmar que la presencia del fotograma sea marginal, que no refleje sobre los protagonistas llamados a causa —con la capacidad analógica y agregativa del artista— una propia fascinación, su función es similar a aquella de la memoria, evocativa a la vez que ordenadora. Tampoco, al contrario, en cuanto instrumento capaz de coordinar visiblemente los diversos elementos presentes en una obra, se debe tomar como tema central, como si cada una de las demás imágenes, le fueran dependientes. El tema, el significado de una obra de Chicano, es una reflexión y un reflejo. Colocado en el total de las figuras evocadas,

en el método con el cual son evocadas, en su proliferación, en aquella cadena (fantasmal por su separación del instrumento original) de conexiones culturales y variaciones temporales que el método es capaz de provocar. Cada figura, separada de sus mecanismos de enlace por una especie de «atemporalidad», llevada al pasado y, a su vez, alejada del presente, flotante, finje de nuevo su propia existencia y, de forma emblemática, se extiende y se transforma en murmullo.

Roberto Sanesi

2.— El realismo simbólico de Chicano

Aristóteles en la *Poética* encuentra la esencia de las distintas artes en la imitación, «mímesis». Las diferencias vendrán después en los medios y maneras de cada una al imitar. La imitación deberá ser de la realidad y además verosímil. Imitación y verosimilitud son conceptos básicos de una manera de entender el arte que se ha mantenido vigente durante siglos y ha producido resultados más que notables en el panorama estético general. Estos principios del llamado arte realista no estuvieron ni están libres de discusión; el debate sobre el realismo, especialmente en los países socialistas, no está terminado y en los países occidentales, después de una larga etapa de críticas y ataques, asistimos a una revalorización del principio realista. Movimientos pendulares de la valoración estética, resultado de circunstancias histórico-culturales concretas.

El problema está en delimitar la idea de realismo y más en concreto en la pintura de Eugenio Chicano. Es evidente que el naturalismo literal de la pintura antigua debe ser rechazado de entrada para nuestro propósito. No se trata del pintor Parrasio que engañó a su rival Zeuxis haciéndole tirar de una cortina pintada en uno de sus lienzos, o de los pájaros que picoteaban las cerezas pintadas. Quédese para cierto hiperrealismo esta posibilidad. Lo que sí hay que tomar como punto de partida en Chicano es una verdad sencilla: el arte no puede dejar de relacionarse con la realidad, a pesar de la reducción que se haga de su significado. Esta realidad no será nunca copia indiscriminada como cierta pintura de género del XIX más cercana a la litografía en colores; se trata de una realidad superior, de esencias, sueños y símbolos, más cercana a las formulaciones de G. Lukács en su *Estética,* donde realismo y clasicismo se abren a unos planteamientos estructurales de valor universal y dialéctico con la propia realidad expresada en la obra y sus coordenadas extrínsecas.

Cuando hablamos de realismo en Chicano no nos referimos a un simple rótulo lingüístico ni a una categoría metafísica, como aparece en el pensamiento alemán o en la teoría de T. Reid, sino a una actitud estética inicial, compromiso con lo real para explicarlo, no sólo para describirlo o reflejarlo ni para imitar modelos canónicos anteriores como afirmaba el *Mercure Français* en 1826. Mucho más tarde, en 1888, F. Engels comentaba la novela *The City Girl* afirmando que el realismo debe implicar la verdad del detalle y la reproducción veraz de las circunstancias típicas. De esta cita se deduce la posibilidad, en Chicano necesidad, de superar lo inmediato.

El arte es producto de signos comunicativos en un sistema orgánico cuyas reglas pueden establecerse desde la propia obra; pero Chicano no lo entiende separado del refe-


CLUB

rente, en el sentido de Ogden y Richards, en un primer momento. Su proceso de creación semiótica arranca de lo concreto, por ello es realista, pero lo supera con creces sin romper el vínculo del compromiso social; más aún, construyendo un nuevo plano simbólico, una connotación de la composición y el color que explica el fugaz momento detenido en la acronía del cuadro. Es el doble plano de que hablara L. Hjelmslev al distinguir entre «sistema» y «proceso». El texto pictórico del pintor malagueño es un proceso dinámico y polisémico que, no obstante, está en un sistema original y de larga tradición, lo que le asegura su cohesión interna y comunicativa. Se hacen necesarias una aproximación horizontal y una óptica vertical que enlacen los elementos microestructurales de superficie con el tópico central de la estructura profunda, del tema original que suele ser simbólico. Porque la pintura de Chicano se refiere a hechos humanos universales, partiendo de una concepción gnoseológica del arte que produce placer y profunda reflexión a través del reconocimiento y de la comprensión de la realidad. Se trata de una operación que transforma la esfera externa en interna, en el sentido de los modernos semiólogos soviéticos como V.V. Ivanov.

Intentemos reconstruir los diferentes niveles significativos. El punto de partida será el «tema» como materia elaborada y con frecuencia tópica: mitos de las artes, del cine, aspectos de lo cotidiano, que se ofrecen como materia con forma completa y autónoma, pero que le sirven para organizarse en un conjunto de nuevos elementos; a su vez, autónomos en sí, con los que establece concordancias y calculadas discordancias en una dialéctica que se sostiene en la ironía, la sorpresa y el ludismo; de tal manera que este conjunto de contenidos factuales, resultado del «continuum» de la experiencia, nos ofrece una nueva realidad más rica y sugestiva que la que se tomó como punto de partida.

Es un proceso dinámico de complicación significativa que integra las partes sin anularlas. Toda una época, la explicación más cierta de una tragedia personal o colectiva, sentimientos de ternura, alegría o dolor quedan en el vuelo mágico de su elaborada técnica como testimonio definitivo de nuestra controvertida civilización, prendidos en su originalísima recreación personal, en su permanente superación. Esa es su gran lección realista.

Antonio M. Garrido Moraga

3.— Un cigarrillo con Eugenio Chicano

La vida, este lugar en donde existe, diseminado, el paraíso, a veces nos separa. La vida, ese instante en donde se produce el prodigio de todas las formas del amor, a menudo consiente que caigamos en ese inmerecido frío que llamamos la soledad. Vivir es saber esto, y aceptarlo, agradecidos y desesperados. Ya que vivir es esto, este desgarramiento dentro de la exuberancia del sol, esta grieta de nieve al borde de lo maravilloso; ya que vivir es también ese horror, esa extrañeza, por entre la tarea de un hormiguero laborioso de compasión estereofónica, de admiración y gratitud comunitariamente impetuosas, de humano amor humano; ya que vivir es también ese sobresalto donde de pronto estamos solos, perdidos, castigados; ya que vivir es también y tantas veces ese silencio escandaloso; ya que es así vivir, pavoroso y glorioso, ha sido necesario el socorro

Eugenio Chicano: *Viridiana*. Acrílico sobre tela dedicado a Benavente, Azorín, Ramón Gómez de la Serna, Pérez Galdós, Pepa Canales, Rosalía de Castro, Ortega y Gasset, Quevedo, Baroja, Concha Espina, Unamuno, Iriondo, Panizo, Zarra, Venancio y Gáinza

del arte. El arte, esta limosna general del mundo, esta pomada de misericordia, este lugar donde el castigo cesa, donde la soledad se retira, disminuye y se apaga, donde la perdición se desnutre y donde todo se reúne: «porque lo vivo era lo junto». Y entonces la memoria desplaza sus tentáculos de oro y empieza a recordar, como quien junta ovejas. «Nada es como es, sino como se recuerda». No hay arte sin memoria, pero el arte es mayor que la memoria: nada es como es, sino como necesitamos que sea, como ardemos que sea, como súbitamente conseguimos que sea: y de pronto no estamos solos. De pronto ya jamás, por un instante, en un instante, jamás estamos solos. Mejor aún: de pronto estamos como soñamos y como merecemos: todos juntos, Santo Dios, todos reunidos. Es entonces cuando sentimos el deseo de brindar, con una lágrima solemne, por la reunión, por el amor; es decir, por el arte. Por un artista, uno cualquiera, verdadero. Por Eugenio Chicano.

Viene la vida, esa criatura opulenta pero cargada de separaciones. Viene y nos besa el cráneo la alta vida, esa montaña de felicidad, pero pespunteada por los espasmos de la desventura. Viene la vida, que es verdad que es lo más mágico y grande de la vida, pero nos trae a veces todo el diverso espanto de la separación. Viene con sus guerras civiles, con sus calendarios voraces, con sus impiadosas fronteras donde suena el reloj; viene con los sepelios donde caen seres que amamos y maestros de quienes no podemos prescindir; viene y se lleva para siempre la mujer que ya no nos ama, el hijo que creció de una manera inusitada y se avergüenza ya de la caricia de su padre, los padres que un día sólo disfrutaremos en los retratos sepia y en la memoria sepia; viene, la vida viene y coloca aquí una despedida, allí una enfermedad, en un rincón la hoja de periódico donde leemos que ha muerto Henry Miller; y en el fondo de la alacena, al calor del membrillo, de pronto llora en casa un romance de Federico, una rima de Luis, un cante de Silverio; abrimos el aparador y oímos gemir el frasquito de pastillas que acompañó a Pavese en aquel hotel de Turín, y oímos gemir a Gustav Mahler ante la cara muerta de su hija, y oímos gemir a Sísifo, que está allí, confundido entre la gente que llora en el entierro de Albert Camus, y oímos gemir —derramándose por entre las bolitas de naftalina— las aguas que van cubriendo suavemente a Alfonsina Storni, y oímos gemir a la guerra española entre las sábanas donde César Vallejo se nos sigue muriendo: «amado sea el que vela el cadáver de un pan con dos cerillas!»; y entre tanto, y junto a la cortina, brevemente en el viento, llora de soledad el cine mudo.

La vida, que es un milagro porque es toda presencia, nos hace millonarios de ser; pero como también es tiempo, y el tiempo a menudo es dolor, y separación a menudo, la vida nos transforma en viudos múltiples, y nos deja en las manos vacías la lujuria de la orfandad. Entonces, justo entonces, viene el arte, majestuoso, con la lágrima puesta, con una cucharita en el nudo de la corbata, y nos pone una manta en las rodillas y nos besa en la frente: y ese beso estalla en forma de personas amadas, en forma de maestros, de amigos, de familiares, de almanaques recién vestidos de domingo. Y poco a poco vemos que la separación era mentira, que los años vuelven humildes y prodigiosos y bovinos, que acuden de la mano el cine y la pintura y el susurro feroz del cante, que están por fin y para siempre juntos Greta Garbo y los padres de Chicano, Arturo Rubinstein y quien ha de firmar, emocionado, estas palabras; que están por fin y para siempre juntos Galdós y Rosalía, Baroja y don Francisco de Quevedo, Concha Espina y la

delantera del Atlético de Bilbao: nuestra infancia, nuestro siglo de oro, lamiéndonos los párpados y poco a poco, en este instante eterno, acrílico sobre la tela compasiva, entramos en calor: veníamos tiritando por la estepa de las separaciones y de pronto nos vemos juntos, entrañados y verdaderamente vivos: juntos. Es entonces cuando sentimos el deseo de brindar, con una lágrima pequeña dónde habita la dicha, por la reunión, por el amor; es decir, por el arte. Por un artista, uno cualquiera, verdadero, corazonado, desobediente y amoroso. Por Eugenio Chicano. (Me han dicho que en la noche, cuando suenan las campanitas de las iglesias dando las horas de la madrugada, y cuando Humphrey Bogart se sube el cuello de la gabardina, y cuando Bola de Nieve cierra lentamente el piano, y cuando suena un verdial solitario en la Peña Juan Breva, los habitantes de estos cuadros se desplazan de tela en tela, se reúnen todos y charlan sobre el cine, la guerra, la poesía y la sensualidad, fuman juntos sus cigarrillos, se besan las mejillas y firman manifiestos, y arropan a Chicano, que duerme soñando con ellos, que está dormido y junto. Me han dicho que en la noche enigmática, mientras dormimos, nuestros seres amados, nuestros maestros y nuestros recuerdos, se juntan como los bordes de una herida, y charlan en voz baja, para no despertarnos, y nos miran dormir, Eugenio, y sienten amor por nosotros. Me han dicho que a esa hora se disuelven las cerraduras y enigmáticamente se entreabren solas las puertas de todas las casas de la vida, y el perro callejero levanta alerta las orejas porque ha reconocido una bufanda blanca, la de Carlos Gardel, que se mueve fantásticamente en la esquina del mundo.)*

Félix Grande

El teatro argentino actual (1960-1987)

Es conocido el hecho de que la década del sesenta es un período de modernización y a la vez germinal para nuestra cultura. Esta situación es acompañada en el plano político por dos gobiernos democráticos —el de Arturo Frondizi (1958-1962) y el de Arturo Illia (1963-1966)— que si bien, por motivos que exceden este trabajo, actuaron condicionadamente, lo hicieron dando lugar al auge de la clase media y de la denominada

* *Presentación de la exposición de Eugenio Chicano en el Castello Sforzesco. Milán, noviembre 1983.*

sociedad de consumo. Las tensiones sociales y políticas que los jaquearon, sólo estallaron rotundamente durante el gobierno militar que asumiera luego del golpe de Estado de 1966, a partir del «cordobazo» y de la aparición de la guerrilla.

En este clima político comienza la década. Casi enseguida se aprecian en el campo intelectual, una serie de hechos que muestran nuestra primera aseveración:

Aparición de la contracultura juvenil.

Auge de las nuevas carreras en la Universidad, especialmente en la Facultad de Filosofía y Letras, como Psicología y Sociología.

Primero, apogeo de la literatura, especialmente de la narrativa, a partir de premisas existencialistas y de total referencialidad político-social. Después, el denominado *boom* de la literatura latinoamericana, con la consolidación de narradores como Cortázar, Marechal, Sábato, Viñas, y la aparición de otros, como Germán Rozenmacher, Abelardo Castillo, Rodolfo Walsh.

Auge de las editoriales, que encabeza EUDEBA, Editorial de la Universidad de Buenos Aires. Se había fundado en 1959, y sus ediciones populares batían recors de venta.

En agosto de 1963, comienza a funcionar el Instituto Di Tella, en cuyo seno se van a concretar las principales obras de la denominada *post-vanguardia del 60,* en el plano de la plástica y el teatro.

A mediados de la década, quizá por la fuerza de las críticas y los premios obtenidos por Jorge Luis Borges en el plano internacional, la crítica canoniza definitivamente su obra y se convierte en *modelo* para los escritores jóvenes.

El teatro no podía escapar a este clima y también se moderniza aceleradamente. En ese momento convivían en el *sistema teatral,* tres *subsistemas* distintos: el *Comercial,* el *Independiente* y el *Oficial.* El *subsistema Independiente,*[1] es el que nos interesa; había cambiado su relación con el poder político, luego de la caída del gobierno de Perón,[2] y con el mercado. Ya se asistía a una profesionalización creciente de los actores del denominado *Teatro Independiente,* que siempre habían mantenido —desde la aparición de esta corriente, en 1930— una actitud equidistante con el teatro comercial.

Por otro lado, también se pueden apreciar una serie de hechos que mostraban una tendencia al cambio:

La afirmación de actores egresados del Conservatorio Nacional, que luego harían una brillante carrera en nuestro teatro: Alfredo Alcón, Inda Ledesma, Violeta Antier, entre otros.

Afianzamiento de actores aparecidos en el seno del teatro independiente: Héctor Alterio, Alejandra Boero, Óscar Ferrigno, entre otros.

Aparición de un grupo de directores que iban a protagonizar las décadas posteriores, Carlos Gandolfo, Augusto Fernandes, Agustín Alezzo.

[1] *Para profundizar los caracteres y elencos del* Teatro Independiente, *ver José Marial,* El Teatro Independiente *(Buenos Aires, Alpe, 1955); Luis Ordaz,* El teatro en el Río de la Plata *(Buenos Aires, Leviatán, 1957) y Enrique Agilda,* El alma del Teatro Independiente *(Buenos Aires, Intercop, 1960).*

[2] *El* Teatro Independiente *había estado enfrentado ideológicamente con el peronismo —derrocado en 1955— y en la década del sesenta no tenía oponente político a la vista.*

Surgimiento de *nuevas instituciones mediadoras,* encargadas de imponer, difundir, legitimar productos teatrales dentro del *campo intelectual.* Especialmente nuevas revistas como *Primera Plana* —verdadera punta de lanza para los espectáculos de vanguardia del Di Tella—[3] y *Teatro XX* —dirigida por el actual orientador del Teatro Municipal General San Martín, Kive Staiff—. Estas revistas se agregaban a la pionera en la década, *Talía,* fundada en 1960 y dirigida por Emilio A. Stevanovitch, que también dirigía un programa de radio, *Semanario Teatral del Aire* y una colección de obras teatrales, también llamada *Talía.* La colección había comenzado a aparecer en 1957 y lo continuó haciendo durante más de dos décadas, hasta 1979.

Todas estas revistas establecieron premios, que durante la década fueron legitimadores de nuevas figuras dentro del panorama teatral porteño.

En el plano de la dramaturgia los años sesenta también fueron de modernización. Tanto es así que podemos decir que más de veinte años después, continuamos dentro de su atmósfera estético-ideológica. Seguramente, es por ese motivo que todavía los principales exponentes de la década —Roberto Cossa, Ricardo Halac, Griselda Gambaro— siguen ocupando el centro del *campo intelectual* correspondiente al teatro en nuestro país.

Creemos que es conveniente describir brevemente, las dos tendencias de la literatura dramática de la década. Creemos que sólo así se podrá entender la actualidad de nuestra escena.

Por un lado, con *Soledad para cuatro* (1961), de Ricardo Halac, apareció lo que nosotros denominamos, *realismo reflexivo.*[4] En la obra mencionada, como en el teatro posterior de la década del mismo autor *(Fin de diciembre* y *Estela de madrugada,* 1965); de Roberto Cossa *(Nuestro fin de semana,* 1964; *Los días de Julián Bisbal,* 1966 y *La pata de la sota,* 1967); de Carlos Somigliana *(Amarillo,* 1965 y *Amor de ciudad grande,* 1965); de Germán Rozenmacher *(Requiem para un viernes a la noche,* 1964),[5] entre otros, se puede apreciar una marcada *intertextualidad* con los dramas de Arthur Miller, verdadero *autor faro*[6] para este núcleo de autores. Esta tendencia realista pudo ser concretada en el *texto espectacular,* debido a la consolidación, en la práctica escénica y en la preparación de actores, del *método Stanislavski,* herramienta apta para llevar a escena los textos de Halac y sus continuadores.

[3] *Fue un semanario que abrió camino a otros* —Confirmado, Análisis, Panorama—. *Se caracterizó por acercarse a la actitud periodística de órganos como* L'Express, *con opinión en política, sociedad, cultura, etc. Apareció desde el 13 de noviembre de 1962 al 4 de agosto de 1969, cuando fue clausurado por el gobierno militar de la denominada* Revolución Argentina, *orientado por Juan Carlos Onganía.*

[4] *Hemos estudiado el tema en* Estudio preliminar al Teatro de Roberto Cossa *(Buenos Aires, Clásicos Huemul, 1985), pp. 5-54; «El realismo en el teatro argentino de los años sesenta»,* Espacio de Crítica e Investigación Teatral, *I, n.º 1 (septiembre 1986), pp. 99-113 y «El teatro de Ricardo Halac», en* Teatro, *de Ricardo Halac (Buenos Aires, Corregidor, 1987).*

[5] *Todas dadas a conocer dentro del* subsistema *del* Teatro Independiente.

[6] *Son aquellos autores a quienes se cita, cuyos textos* crean *otros textos y que según Bourdieu contribuyen a dotar de «legitimidad cultural» a sus continuadores dentro del campo intelectual. («Campo intelectual y proyecto creador», en* Problemas del estructuralismo *[México, Siglo XXI, 1967], p. 163.) Roberto Cossa lo reconoce con relación a los textos de Miller: «[...] tanto me apasionó* La muerte de un viajante *que una vez por simple ejercicio trasladé sus parlamentos al lenguaje porteño» (Sin firma, «El fin de semana que duró cuatro años»,* Primera Plana *[26-V-64], p. 14).*

El *realismo reflexivo* supera al *realismo ingenuo* —corriente estética elemental, totalmente prejuiciosa que pretende hacer coincidir lo representado con la imagen estética—. Lo hace a partir de un desarrollo dramático absolutamente destinado a probar la *tesis realista,* que consiste en la pretensión de Miller de lograr el equilibrio entre «causalidad social y responsabilidad individual».[7] Este tipo de realismo quiere ser el punto medio entre la pura percepción y la pura conceptualidad.

En estos autores ya no hay una fidelidad absoluta por «la realidad», sino la seguridad de que el dramaturgo *crea* el objeto. Son conscientes del compromiso social que implica el teatro como práctica del mismo tipo y por lo tanto, *marcan* la imagen. No confían en el hecho de que *de por sí* la imagen teatral significa. Creen que el teatro debe *ordenar* la realidad, tomarla en su momento pregnante. En ellos se da lo que T. Todorov denomina la *verosimilitud de la opinión común*[8] que, por supuesto le pone límites a la recreación de la realidad. Las limitaciones, falencias y mitos de nuestra clase media de la década del sesenta, se muestran a partir del *principio constructivo del encuentro personal.* Por medio de este procedimiento dramático estos autores lográn que el espectador *se engañe* y vea la representación como algo vivo, sin jerarquizar ninguna arista, casi en bruto. La ilusión se concreta también a partir del manejo de una *trivialidad deliberada,* destinada a producir un efecto dramático. En el plano de la *intriga* nos encontramos con el antihéroe. Lo que Philippe Hamon llama *personaje referencial,*[9] que se caracteriza por dar una fuerte sensación de realidad a medida que se entrama la *intriga,* con una disminución del movimiento escénico, la ausencia de *final cerrado* y la presencia de la crisis en el comienzo mismo de las piezas. Estos procedimientos están sustentados en una estricta causalidad y una *extraescena* realista.

En el plano de la *acción,* el *sujeto* del *realismo reflexivo* sale de su inacción con el fin de lograr su identidad. La sociedad le ha dado esta misión, pero paradójicamente es ella misma su principal oponente. En esta contradicción está basada la ideología de estos autores: este esquema a nivel de la *intriga* muestra una amarga *tesis realista,* a partir de la mostración del *personaje mediocre, al que nunca le pasa nada.* Este personaje alude directamente al referente político y social de fines de la década del cincuenta y principios de la siguiente y al mismo tiempo a las censuras y a los miedos de este mismo período. Aparentemente, este *personaje mediocre* no es más que un reflejo de una sociedad que pone todos los días lo suyo con el fin de engañar a sus componentes —especialmente a los jóvenes—. Los impulsa a *ser alguien, a competir* y al mismo tiempo los inmoviliza con su individualismo.

Por otro lado, durante 1965, terminaría de modernizarse el *sistema teatral* argentino, con una *marca* que continuaría hasta hoy. Esto ocurriría con la aparición dentro de nuestro *campo intelectual,* de la denominada *neovanguardia del sesenta* —preferimos con Peter Burguer, [10] dejar el término vanguardia para la que designa, con acierto,

[7] *«Miller divide su obra entre casualidad social y responsabilidad individual», dice John Gassner en* The theatre in our times, *New York, Crown Publishers Inc., 1963, p. 347.*

[8] *T. Todorov en* Poética *(Buenos Aires, Losada, 1975), pp. 41-44.*

[9] *En «Pour un statut semiologique du personnage», en* Poetique du recit *(París, Editions du Seuil, 1977).*

[10] *En* Theory of the Avant-Garde *(Minneapolis, University of Minnesota, 1984).*

«histórica de los años veinte»—. Este movimiento nace a partir del ya mencionado Instituto Di Tella y su famoso Centro de Experimentación Audiovisual, dirigido por Roberto Villanueva.[11] Con su aparición comenzó una polémica abierta en el seno de nuestro teatro que trajo resultados beneficiosos para su evolución posterior. Precisamente, promediando 1965, en la sala del Instituto, con dirección de Jorge Petraglia, se iba a estrenar una obra fundamental para la evolución del *absurdo* en nuestro país, *El desatino,* de Griselda Gambaro. A este primer texto de la Gambaro, le seguirían *Viejo Matrimonio* (1965), *Las paredes* (1966), *Los siameses* (1967) y *El campo* (1968), durante la década. En todos estos textos, como en algunas piezas de Eduardo Pavlovsky, *Somos, La espera trágica* (1964), *Robot* (1966), se proponía una primacía de la percepción por sobre la reflexión. Esta textualidad veía, ya en abierto antagonismo con el espectador medio, que el teatro creaba su propia legalidad, y por supuesto, su verosimilitud era *la del género.*

En obras como *El desatino* o *Las paredes,* de la mencionada Griselda Gambaro nos encontramos con el *principio constructivo* de *la discontinuidad o la postergación de la acción y del diálogo y las falsas esperanzas que sugiere, a partir de su ambigüedad.* Su estructura es circular; es decir, un mismo motivo es repetido, intensificando la falta de motivaciones de su protagonista. La *historia* aparentemente no avanza, y si bien no se puede hablar de *acausalidad,* tampoco nos podemos encontrar con una *causalidad explícita.*

En el plano de la *acción* el *sujeto* del *absurdo argentino del sesenta* aparece como inactivo, recibe *actancias* de los demás y si bien quiere liberarse —del aparato, en *El desatino;* del encierro y la muerte en *Las paredes*— no consigue sortear ninguna prueba por las que se lo hace pasar. No hay *destinador* ni *destinatario* de la *acción* y todos los demás personajes son sus *oponentes.*

Sin embargo, lo que T. Todorov denomina «un discurso sin historia», está lejos de no querer significar, de ser *una mera droga verbal,* tal como se la acusó a la autora en su momento. Si bien propendía a la autonomía total de la obra dramática, si su modelo era lo que Patrice Pavis denomina *el absurdo como principio estructurador,* hay que acordar también que Gambaro no era un mero *epígono* del movimiento europeo y que «... aplica los mismos procedimientos de deformación o absurdización sobre los imaginarios sociales argentinos y sobre las pautas del teatro naturalista».[12] Que la Gambaro transgrede prejuicios, comportamientos y roles sociales anquilosados y otros francamente demenciales de la vida nacional y especialmente de la clase media porteña, quedó muy claro en circunstancias del reestreno de su obra *El campo.* En octubre de 1968, la crítica de Buenos Aires, recibió el estreno de la pieza con frialdad, y concretizó su sentido

[11] *Para obtener más datos sobre esta corriente y el Instituto Di Tella, ver Perla Zayas de Lima, «El Teatro Experimental en la Argentina», en* Relevamiento del Teatro Argentino *(1943-1975) (Buenos Aires, R. Alonso, 1983), pp. 163-214; Oscar Masotta,* El pop-art *(Buenos Aires, Columba, 1967); Oscar Masotta y otros,* Happening *(Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1967).*

[12] *Jorge A. Dubatti en «La poética del absurdo y su* diferencia *en* El desatino, *de G. Gambaro»,* Espacio de Crítica e Investigación Teatral, *II, n.° 3 (octubre de 1987). Este trabajo fue desarrollado en el marco de nuestro seminario «Análisis de la obra dramática y de la obra teatral, a partir del Teatro Argentino Contemporáneo», que dictamos en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, durante 1986.*

refiriéndola a los campos de concentración nazis,[13] como si el tema del autoritarismo y la violencia no fuera, lamentablemente, muy argentino. En julio de 1984, el texto fue concretizado de manera muy distinta por sus receptores. A la luz de los nuevos acontecimientos políticos y sociales ocurridos en el país en los últimos años, la pieza había adquirido un *realista* carácter anticipatorio verdaderamente sobrecogedor. La débil resistencia del protagonista ante el poder despótico, su posterior entrega y absoluta soledad frente a una realidad hostil son una metáfora de fácil lectura para el espectador de 1984.

Sin embargo, todo esto no fue visto en la década del sesenta. El estreno de *El desatino,* desató la polémica. Como antes, en la década del veinte habían chocado *Florida* —autodenominada vanguardia— y *Boedo* —los realistas, comprometidos con el arte social—, durante la década del sesenta, se enfrentaron los *realistas* con los *absurdistas.* Desde el estreno citado hasta finalizar la década hubo varios momentos de mutuas acusaciones y réplicas. La situacion llegó a un punto crítico en el seno de la revista *Teatro XX,* que dirigía el actual orientador del Teatro Municipal General San Martín, Kive Staiff.[14] La revista debía discernir los premios *Teatro XX 1965.* Así lo hizo y resultó galardonada como *la mejor obra de autor argentino contemporáneo, El desatino,* de Griselda Gambaro. De inmediato, dos de los jurados, renunciaron a la revista en desacuerdo con la distinción. A partir de allí la polémica se generalizó.

Era la puja estético-ideológica que se ha dado tantas veces en el teatro contemporáneo que señala con tanta propiedad John Gassner:[15] *teatralismo* contra *ilusionismo.*

Al terminar la década, como ocurrió en todo el mundo, el absurdo se disolvió en el *sistema teatral* argentino,[16] comenzó a generarse una síntesis. Podemos dar algunos ejemplos, entre otros, un autor de origen realista como el mencionado Roberto Cossa, presentó en 1980 obras como *El viejo criado,* con evidentes elementos del absurdo, que si bien funcionan para probar una tesis realista, marcan una notable evolución estética en este dramaturgo. Unos años antes, a fines de la década del sesenta, habían aparecido autores como Ricardo Monti —quizás el dramaturgo mejor dotado de las últimas décadas— que por primera vez desde la mencionada polémica, en su obra, *Una noche con el señor Magnus e hijos* (1970), sintetiza lo que luego sería el procedimiento preferido de la producción posterior: *un desarrollo teatralista funcionando para probar una tesis rea-*

[13] Cfr. El Cronista Comercial *(13-X-68) y* Clarín *(14-X-68).*

[14] *Para lo concerniente a esta polémica nos remitimos a* Teatro XX, *II, n.° 19 (3-III-66): todo su contenido, especialmente el conflicto por los* premios Teatro XX 1965, *las renuncias al Jurado, por estar en disidencia con el veredicto de Edmundo Eichelbaum y Pedro Espinosa, la respuesta de Kive Staif y la reseña de Ernesto Schóo a* Los días de Julián Bisbal, *de Roberto Cossa, cuyo título lo dice todo:* «Julián Bisbal *es una entelequia». Otros trabajos que se pueden consultar con relación a la polémica son «Realismo versus vanguardia»,* El Mundo *(3-VII-66), 41 y 44-45; «Realismo vs vanguardia»,* El Mundo *(10-VII-66), 41 y 44-45; Pedro Espinosa, «Teatro 67: lo que vendrá»,* El Mundo *(12-III-67), 40-41; Ricardo Halac, «Pesquisa en torno de un cadáver que respira»,* Argentores, *n.° 1 (otoño 1969), 10-22.*

[15] Op. cit.

[16] *Ocurrió la segunda de las posibilidades que en plena década del cincuenta arriesgaba Martín Esslin, en* El teatro del absurdo *(Seix Barral, Barcelona, 1966), p. 9: «Es pronto aún para discernir con claridad si el teatro del absurdo se desarrollará como género dramático independiente o si, por el contrario, algunos de sus hallazgos formales y lingüísticos se fundirán en una tradición más amplia, enriqueciendo el vocabulario y los medios expresivos del teatro en general».*

lista. Esta tendencia se puede apreciar en gran parte de la dramaturgia producida durante la dictadura (1976-1983), especialmente el fenómeno de *Teatro Abierto,* en su primera edición de 1981.

De este intercambio de elementos participó también el teatro de Griselda Gambaro. Desde *Nada que ver* (1972) a *Del sol naciente* (1983), se puede advertir una mayor transparencia en la metáfora, debido a la inclusión de elementos *ilusionistas* en sus textos.

Junto a las textualidades *realista reflexiva* y *absurdista,* a fines de la década del sesenta —y coincidiendo con la reubicación dentro de nuestro *sistema teatral* de autores como Armando Discépolo—[17] reaparece la forma *sainete,* una constante dentro del teatro nacional lo mismo que su evolución, el *grotesco criollo.*[18] En efecto, estos géneros germinales de la tradición teatral argentina, presentes siempre en el *horizonte de expectativa* del receptor, *marcan* la textualidad de piezas como *El grito pelado* (1967) y *La pucha* (1969), de Oscar Viale; *Amoreta* (1964), de Osvaldo Dragún; *Segundo tiempo* (1976), de Ricardo Halac, y últimamente en *La nona* (1977) y *Los compadritos* (1985), de Roberto Cossa. Por supuesto que no se trata de sainetes, sin embargo —en el marco de una lectura distinta, del otorgamiento de una nueva *función estética—,*[19] han reaparecido algunas de sus características y artificios fundamentales.

Analizaremos primero los elementos comunes entre el *sainete criollo* y las obras actuales dentro de su intertexto y luego la *diferencia,* resultado de una nueva lectura.[20]

A nivel de la *intriga* podemos observar algunas coincidencias:

1. En ambos tipos de obra hay coincidencia en la deformación de la realidad que tiene como principal artificio el humor, en la caricaturización del costumbrismo. Su carácter no representativo de lo fáctico, su intención de «mostrar» la convención teatral, como ya dijimos «lo irreal» del teatro, los acerca.

2. El resultado de lo que antes dijimos es la búsqueda del espectáculo, la primacía de la música y de las canciones que se advierte en las obras de Viale, en las cuales los

[17] *En 1969, la editorial Jorge Alvarez publica las* Obras Escogidas, *de Armando Discépolo, con un prólogo de David Viñas. Este crítico realiza una nueva lectura de la obra del autor de* Mateo, *ligándola a la serie social. Discépolo muere dos años después, luego se reestrena* Cremona *—el 24 de mayo de 1971— en el Teatro Municipal General San Martín. Ya en ese momento es un autor canónico para el* campo intelectual. *Es de hacer notar que Discépolo es autor de sainetes y el creador del* grotesco criollo.

[18] *Nos hemos ocupado del tema en nuestra ponencia a las* 2das. Jornadas Nacionales de Investigación Teatral, *organizadas por ACITA —Asociación de Críticos e Investigadores Teatrales de la Argentina—, desarrolladas en octubre de 1985, «Presencia del sainete en el Teatro Argentino de las últimas décadas». Publicado luego en* Latin American Theatre Review, *20/1 (fall 1986), 70-71.*

[19] *Este concepto lo ha desarrollado últimamente Y. Lotman, en* Estructura del texto artístico *(Madrid, Ed. Itsmo, 1970).* La función estética *de un texto se puede caracterizar desde dos puntos de vista: por la presentación de determinadas estructuras y por un conjunto de receptores que le asignen un determinado valor. Lotman agrega que si existe una distancia temporal entre el texto y sus receptores, éstos pueden ignorar la presencia de esa* función estética, *tal como la percibieron los contemporáneos. Del mismo modo, los nuevos receptores pueden atribuir* función estética *a determinadas estructuras que no eran percibidas por los receptores contemporáneos.*

[20] *Tomaremos como modelo para la comparación a* La pucha *y* El grito pelado, *de Oscar Viale y a* Los Compadritos, *de Roberto Cossa, por considerarlas paradigmáticas de esta tendencia y porque además entrelazan el período germinal —la década del sesenta—, en el caso de las piezas de Viale, y la actualidad, representada por la obra de Cossa.*

elementos mencionados tienen un carácter estructurador, lo mismo que el vendedor callejero de *La pucha.* En *Los compadritos,* la búsqueda del artificio aparece en el discurso mismo de la obra, en esa especie de «teatro dentro del teatro» que desarrolla la familia de Carmelo, «montando espectáculos distintos» a lo largo de la acción con fines de supervivencia. Estos cambios constantes de «puesta en escena» comienzan por la misma apariencia del recreo, según lo que recomienden las circunstancias.

3. En el *sainete criollo,* conviven sin entenderse, cada uno en su jerga, porteños y extranjeros, enfrascados en una evidente confusión idiomática y por ende, conceptual. Los extranjeros que aparecen en *Los compadritos,* guardan bastante relación con sus antepasados, el comandante Steiner, ingenuo, torpe, fanfarrón, se acerca al Marcos Figueiras de nuestro primer sainete, *El amor de la estanciera.* Al mismo tiempo, la vivacidad, la capacidad de adaptación del cabo Rudolf Krankel, tiene su correspondencia con la larga serie de avispados italianos de las obras de Vacarezza.

4. Tendencia a lo sentimental. Especialmente en las mencionadas obras de Viale. El ejemplo más claro que se puede aportar es «Fábula de la bolsa del pan», de *La pucha.*

5. La tendencia del *sainete criollo* a mostrar tipos propios de la ciudad se ve también muy clara en las obras de Viale y Cossa.

Enumeremos ahora los elementos de las obras actuales que delatan una nueva «mirada», el otorgamiento de una nueva *función estética* a las piezas:

1. Hay una utilización conceptualmente distinta del artificio. Tanto Cossa como Viale toman la deformación caricaturesca de la realidad no como fin en sí misma. Este procedimiento es un medio para poner de manifiesto lo inactual, lo mítico de ciertas actitudes. La caricaturización de la amistad, un valor intocable en la tradición del sainete, llena de sentido un momento histórico de crisis en *La pucha* —«Juan que reía» y «Convivencia»—, dejando ver la intolerancia y el ocultamiento. Por su parte en *Los compadritos,* la caricatura del comerciante, que es Carmelo, nos deja ver la decadencia moral de la clase media en un amplio período de nuestra historia, el individualismo que puede acarrear una disgregación definitiva.

2. El humor deformante engloba a todos los actores, incluidos los personajes argentinos protagónicos. Estos, en el *sainete criollo,* eran los prototipos de las buenas costumbres, no eran risibles sus actitudes y a veces al final de la pieza estaba a su cargo la moralización. Paradigma de esta deformación generalizada en los personajes de Viale es «Un velorio out», en *El grito pelado,* en el cual, los personajes extranjeros (Camila), los porteños (Cholo) y hasta el propio muerto participan de la grotesca situación. En *Los compadritos,* la parodia, la caricatura del guapo, El Morocho Aldao, un personaje que hubiera sido prestigioso con su mismo discurso en un sainete criollo, resulta ridículo en otro contexto.

3. La conclusión de la caracterización anterior es que, la sátira, la parodia, la crítica social en los casos que nos ocupan, van dirigidas también a las formas estereotipadas del propio *sainete criollo* que delatan concepciones culturales equivocadas del grupo social que le dio origen.

4. La novedad del humor absurdo y negro como un elemento más para criticar la realidad, es un aporte de este tipo de piezas a nuestra tradición teatral concretada alre-

dedor del sainete. Esta técnica se advierte en «Velocidad y resistencia», en *La pucha,* una historia basada en la virtual destrucción del hijo por parte de su padre o en «Esta villa mía», de *El grito pelado,* con la institucionalización de las villas miseria. Por otra parte, el *teatralismo* del absurdo y el *teatralismo* del sainete se entrecruzan constantemente en *Los compadritos.* Es el caso de una larga secuencia de la *escena VI* en la que nos encontramos con la sorpresa primero y luego la desazón del personaje del comandante Steiner, al comprobar, por medio de las palabras del oportunista profesor Giménez Bazán, que la realidad política argentina es inclasificable desde el punto de vista lógico. La izquierda y la derecha se confunden, la realidad y sus apariencias se parecen hasta la desmesura. Como la terrible pareja que forman Carmelo y Rosa —que cambia el aspecto del recreo y de su hija según los avatares de la política y de la marcha de los negocios—, la realidad argentina de estos años terribles se metamorfosea, «se disfraza de», hasta tener un aspecto monstruoso, absurdo, por lo irracional de su desarrollo.

5. En las obras de Viale y Cossa, no aparece la *fiesta,* lo lúdico, lo desinteresado. Si bien en las piezas del primero hay música y canciones, éstas están sirviendo al amargo sentido ya enunciado. Lo lúdico había caracterizado al sainete criollo desde las primeras obras de Trejo y Soria hasta las de Vacarezza.

El motivo de la desaparición se ve muy claro. Los personajes del *sainete criollo,* eran en general, risibles, pero aun los más ridículos alcanzaban una suerte de módica dignidad humana en el plano de lo sentimental y hasta de lo patético. Recuérdese al personaje de *Los disfrazados* (1906), de Carlos Mauricio Pacheco, el cornudo don Pietro que miraba «l'humo». En el caso de *Los compadritos,* los personajes de la obra, especialmente Carmelo y su mujer, y todos en general, son ridículos sin salvación. No saben festejar porque no saben reír. Su estúpida *picardía* les ha restado la alegría, la ingenuidad necesaria para estar de fiesta. A las taras de una sociedad y de una cultura equivocadas, agregan las de su propia pequeñez.

Cossa y Viale parecen querer decir —uno en la década del sesenta y otro desde la actual— que para sus personajes, extraídos en su mayoría de nuestra clase media, hay pocas esperanzas de salvación. Las formas autoritarias de convivencia los poseen y ven la vida en términos absolutamente materialistas. Viven desvinculados de la realidad, ajenos al cambio mundial.

En síntesis, por distintos caminos —el *realismo reflexivo,* el *absurdo* y la intertextualidad con el *grotesco* y el *sainete criollo*— el *sistema teatral* originado en la década del sesenta y que llega hasta hoy entre nosotros, se caracteriza semánticamente por querer significar una crítica intensa a nuestros mitos sociales y políticos, a nuestras formas equivocadas de convivencia, especialmente las propias de la clase media. Esta clase —como ocurre en la mayor parte del mundo— es la receptora obligada del teatro que se produce.

Como dijimos al principio, desde la década del sesenta hasta aquí no ha habido cortes en nuestro *sistema teatral.* Esto no quiere decir que los mejores autores que van a estrenar en el setenta —Julio Ardiles Gray, Patricio Esteve, Eugenio Grifero, Óscar Viale, el mencionado Ricardo Monti, Mauricio Kartum, Roma Mahieu, Julio Mauricio, Pacho O'Donnell, Carlos País, Roberto Perinelli, Aída Bornik— y los que estrenaron más cercanamente —Juan Carlos Badillo, Leonardo Moledo, Jorge D'Elía, Eduardo Rov-

ner, Eduardo del Prado, Jorge Huertas, Hebe Serebriski, Diana Raznovich, Eduardo Gudiño Kieffer, Máximo Soto y Carlos Vitorello, entre otros— sean meros epígonos o que no los separen entre sí, diversos puntos de vista sobre la creación teatral. Tampoco, que nuestro teatro haya estado ajeno a los cambios sociales,[21] al fenómeno del advenimiento de la democracia en 1973 o al período tenebroso del denominado Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983), al cual fue respuesta muy clara la aparición de *Teatro Abierto,* durante 1981.[22]

Lo que deseamos afirmar es que el actual es un período de transición en nuestro teatro y en nuestra sociedad y que los autores argentinos están buscando una síntesis entre lo valioso de nuestra tradición teatral y las textualidades que aparecieron en nuestro *sistema teatral* en la germinal década del sesenta.

Osvaldo Pellettieri

«El meridiano intelectual de Hispanoamérica»: polémica suscitada en 1927 por *La Gaceta Literaria*

La identidad cultural de Iberoamérica en lo que respecta a su literatura es un tema que participa tanto de un interés intrínseco como de la vastedad de sus ramificaciones.

La búsqueda de la identidad cultural ha sido patente entre los escritores hispanoamericanos a partir del siglo XIX, aunque ya desde los inicios de la época virreinal puede observarse lo que podría llamarse «identidad criolla», como sentimiento diferenciador respecto de la metrópoli con la que, por otro lado, se sentían unidos por fuertes lazos.

Lo cierto es que con la nueva división política, fruto de las guerras de independencia, se origina en Hispanoamérica una urgente necesidad de afirmación, visible en todos

[21] *Ésta ha sido la característica distintiva de nuestro teatro de todos los tiempos, ser una suerte de parlamento, de entidad clave para el debate de los temas nacionales.*

[22] *Para consultar las obras del primer* Teatro Abierto, *ver* Teatro Abierto 1981 *(Buenos Aires, Teatro Abierto, 1981).*

los ámbitos de la sociedad y que, en el plano literario, tendrá su objetivo en lograr una «literatura nacional». Con este motivo se origina en Hispanoamérica la primera gran polémica literaria de su historia, que tendría como participantes representativos de la misma a Echeverría, Alberdi, Sarmiento, Lastarria, Altamirano, etc.

Uno de los puntos básicos de esta polémica radicó en cuestionarse si la tradición española era o no elemento primordial en la identidad cultural de los nuevos países. La literatura posterior al Romanticismo no ha estado al margen de esta polémica, uno de cuyos aspectos, las relaciones entre España e Hispanoamérica, ha sido frecuentemente sacado a la luz, bien para combatir una presunta actitud hegemónica de España, bien para cerciorarse de la necesaria tradición que une a Hispanoamérica y España.

En este marco se inscribe un capítulo particular de dicha polémica que tuvo su origen y principales manifestaciones en la revista española *La Gaceta Literaria,*[1] uno de los órganos más importantes del vanguardismo español en los años de su publicación (1927-1932). Por lo que respecta a la vinculación de la revista con Hispanoamérica es conveniente recordar que ya en el subtítulo se identificaba como *Ibérica-americana, internacional,* y que su contenido no desmentía tal afirmación, pues la dedicación a temas literarios hispanoamericanos es constante y abundante en todos sus números. Orientada a la presentación de la última producción literaria y artística de Europa y América, entiende ambas actividades como algo vivo, y esa sensación de vitalidad, que el lector actual sigue percibiendo, se nutre muchas veces de la polémica y de la crítica, en muchos casos, desmesuradas. La polémica aquí enunciada no fue ajena a la vitalidad demostrada por la revista ni tampoco a su combatividad.

I. Historia de la polémica

En el número 8 de *GL,* correspondiente al día 15 de abril de 1927, un editorial, en su primera página, lanzaba un verdadero reto bajo el título «Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica». Según el editorialista, se trataba de fijar la posición de la revista respecto a Hispanoamérica, por supuesto, desde un punto de vista literario o, más ampliamente, cultural (en efecto, todos los participantes en la polémica fueron hombres relacionados con la literatura). Decir que la intención del artículo era la de entablar una polémica no parece demasiado aventurado si se tienen en cuenta los dos puntos, relacionados entre sí, que centralizaban el editorial: por un lado, la defensa de la utilización del término «Hispanoamérica» frente a «Latinoamérica», con la acusación de que este último término desvirtuaba la relación de Hispanoamérica con España, produciéndose una «desviación constante de los intereses intelectuales hispanoamericanos hacia Francia»; por otra parte y en relación con lo expuesto anteriormente, la reafirmación del sentimiento hispanoamericano de España: «nosotros siempre hemos tendido a considerar el área intelectual americana como una prolongación del área española».

A pesar de que en el editorial se señalaba explícitamente, con referencia al uso del término «hispanoamericano», que «no representa la hegemonía de ningún pueblo de habla española, sino la igual de todos», el tono empleado debió de resultar demasiado

[1] *Citada, en adelante, por sus iniciales* GL.

provocativo para otras revistas americanas, las cuales no eludieron la polémica. Entre otras, participaron *Martín Fierro, Crítica* y *El Hogar* de Buenos Aires, *La Pluma* y *Cruz del Sur* de Montevideo y *Orto* de Manzanillo (Cuba). También la revista *Nosotros* de Buenos Aires participaría de forma indirecta.

Fue *Martín Fierro* quien, de forma agresiva, contestó primero a la *GL*. A través de una encuesta realizada en su número 42 (10 de julio de 1927), «Un llamado a la realidad», y en la que, entre otros, participaron Borges, Lisardo Zía y Pablo Rojas Paz, se rechaza frontalmente el que España se constituya en el eje intelectual de Hispanoamérica, con frases como «¡Madrid se siente imperialista, tiránico! ¡Madrid quiere tutelarnos!»

Indudablemente, las polémicas de este tipo no favorecen mucho el juicio sereno y la mesura, sobre todo si la parte afectada piensa que se le trata de imponer algo por la fuerza. El resto de las revistas rechazaron también lo que entendían como actitud hegemónica, pero, en general, en tonos más apaciguados. Así, *Orto* señalaba en su número 18 que se «trata de implantar una hegemonía intelectual, sin nada en el fondo que lo justifique» y *La Cruz del Sur* decía (número 18): «Si los porteños resisten con toda razón el papel de segundones, no tenemos motivos los montevideanos para hacer las cosas de otro modo».

También participó, de forma indirecta, en la polémica, la revista *La Fiera Letteraria,* defendiendo la influencia italiana en la cultura argentina, lo cual motivó, a su vez, que la revista *Nosotros* realizase una encuesta sobre este tema, de forma que también, indirectamente, llega a participar en la polémica suscitada por la *GL*. Si las respuestas de autores tales como Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas, Alfonsina Storni, Alberto Gerchunoff y Arturo Marasso rechazaban esa influencia italiana, lo cierto es que tampoco se mencionaba una influencia española. Evidentemente, la sombra de un posible colonialismo cultural pesaba demasiado como para detenerse a pensar con frialdad en influencias inevitables.

El momento álgido de la polémica se sitúa en el número 17 de la *GL* (1 de septiembre de 1927). En su página tercera se dan los resultados de una encuesta realizada entre varios escritores españoles sobre la polémica respuesta de *Martín Fierro*. El propio título que encabeza la encuesta, realizado en grandes caracteres tipográficos, quiere mantener la actitud polémica: «Un debate apasionado. Campeonato para un meridiano intelectual», y los subtítulos ratifican tal posición: «La selección argentina *Martín Fierro* (Buenos Aires) reta a la española *Gaceta Literaria* (Madrid). "Gaceta Literaria" no acepta por golpes sucios de "Martín Fierro" que lo descalifican. Opiniones y arbitrajes». En total, se reproducen las respuestas de catorce escritores enviadas a la revista, con una variedad grande de temas, pero con dos puntos en común: rechazo del tono, considerado por algunos como injurioso, de *Martín Fierro,* y rechazo también de que se quiera imponer desde España ningún tipo de monopolio.

En el número siguiente de la *GL,* el 18 (15 de septiembre de 1927), un corto editorial titulado «La verbena del meridiano» viene a mostrar la intención polémica del primer editorial del número 8: «Estábamos ya aburridos de ver cómo se deslizaba ese tema a través de mil protocolos y reverencias. Sabíamos que por debajo corría una vena espontánea que era preciso herir y hacer brotar. Nuestro venablo dio en el blanco». El

editorialista se ratifica en lo dicho y se alude a ciertas críticas recibidas (Unamuno, Maeztu, Ricardo Baeza, Gaziel, etc...), aunque no se citan directamente ninguno de estos testimonios.

De nuevo en el siguiente número, el 19 (1 de octubre de 1927) hay un artículo de Francisco Ayala, «El minutero de Italia» (página 3) que lleva la polémica al tema de la influencia italiana en Argentina. El motivo ha sido proporcionado por la revista *La Fiera Letteraria,* que ha tomado parte en la polémica, supervalorando a juicio de Francisco Ayala la aportación cultural de los inmigrantes italianos en Argentina, que él considera mínima frente a la española.

Ya la polémica toca a su fin, con dos breves menciones en el número 22 (15 de noviembre de 1927) a las posturas de las revistas *La Cruz del Sur* y *Orto* y con el artículo «No quiere pasar por Roma el Meridiano», aparecido en el número 34 (15 de mayo de 1928), que hace referencia a la encuesta ya citada, realizada por la revista *Nosotros.* La polémica fue pronto olvidada y, sin embargo, los temas que en ella se plantearon fueron en aquel momento, y en gran medida siguen siendo, problemáticos.

II. Cuestiones planteadas en la polémica

a) *Una cuestión terminológica.* La polémica se iniciaba en el número 8 de la *GL* defendiendo la utilización del nombre de «Hispanoamérica» frente al de «Latinoamérica». Si en torno a este tema no se suscitaron nuevos comentarios fue, sin duda, porque lo que se quería resaltar era el papel protagonista de España respecto de Hispanoamérica, aspecto que centralizó la discusión. Desde principios de siglo hasta nuestros días el tema ha sido objeto de enfrentadas opiniones que, por encima de su aspecto formal, plantean posturas ideológicas. Los defensores del término «Hispanoamérica» mantienen la unidad tradicional entre España y los diversos países hispanoamericanos, justificando dicha denominación generalmente en la misma forma que lo hace la *GL:* «No hay, a nuestro juicio, otros nombres lícitos y justificados para designar globalmente de un modo exacto que selle los tres factores fundamentales —el primitivísimo origen étnico, la identidad lingüística y su más genuino carácter espiritual—, a las jóvenes Repúblicas de habla española, que los de Iberoamérica, Hispanoamérica o América española». Por contraposición, la utilización de "Latinoamérica" parece querer desvirtuar esta unidad, favoreciendo un sentimiento independentista de las naciones americanas, grato, por otro lado, a otros países con interés en Hispanoamérica. De ahí que en el editorial número 8 de la *GL* se aluda a maniobras conexionistas de Francia e Italia, países que quedan perfectamente englobados en el concepto de latinidad y que se han proyectado con intensidad en Hispanoamérica, el primero por la indudable atracción que los escritores hispanoamericanos han sentido por París, particularmente desde el modernismo, y el segundo por su fuerte emigración de principios de siglo, sobre todo a la Argentina; esto al margen de otras relaciones económicas y políticas.

El interés por la terminología radicaba, pues, en una cuestión más de fondo: la suplantación del término «Hispanoamérica» por el de «Latinoamérica» equivalía a un inten-

to de restar importancia a la proyección de España en América, mundos unidos desde la época virreinal por lazos de sangre y cultura. Por lo menos así lo entendió la *GL*.[2]

b) *El tema de la hegemonía.* A pesar de que en el editorial del número 8 de la *GL* se aludía a que no se trataba de imponer ningún hegemonismo por parte de Madrid, no lo entendieron así *Martín Fierro* y las otras revistas que se sumaron a la polémica. Indudablemente, el tono empleado por la revista española tal vez no fuera el más adecuado. Así lo vieron algunos de los entrevistados en el número 17. Guillermo de Torre considerará que la respuesta de *Martín Fierro* se debe a lo impropio del término «meridiano», señalando que se empleó al azar y, por supuesto, sin ánimo imperialista. Gerardo Diego, prudentemente, opinará de modo similar, poniendo en evidencia el peligro de cualquier nacionalismo. En el mismo sentido opinan Angel Sánchez Ramírez y Melchor Fernández Almagro, quien señala: «El error de *La Gaceta Literaria* es querer imponer a América un meridiano, el error de *Martín Fierro* negar la tradición». Si ésta es la postura más generalizada, no faltó quien pensase que, efectivamente, el meridiano de la literatura americana pasaba por Madrid, tal como manifiesta Francisco Ayala negando, incluso, que la literatura suramericana hubiese logrado su autonomía (tema tan debatido en el siglo XIX, pero que después del modernismo había perdido vigencia).

En definitiva, la posición de la *GL* era la de defender a España como foco difusor de cultura hacia América; de ahí las alusiones que en el número 8 se hacen a que parte de los jóvenes intelectuales hispanoamericanos parecen haber olvidado a España, puestos sus ojos, principalmente, en París. La polémica, pues, se concretiza en ocasiones en un enfrentamiento entre Madrid y París o como se señala en los números 19 y 34, entre Madrid y Roma. La actitud conciliadora del escritor argentino Sergio Piñero, entrevistado en el número 10, podría servir de postura mediadora en el conflicto: «Es que París para nosotros, americanos, nostálgicos y ávidos de Europa, es la síntesis *vital,* más que *intelectual,* de este continente. Aunque en el fondo nunca dudemos un solo momento de que España, Madrid, ha de ser el hogar de nuestros afanes intelectuales» (p. 1). Ya Rubén Darío había expresado similar alternativa, aunque convendría cambiar de orden los términos «vital» e «intelectual».

Lo cierto es que el interés de la *GL* por asegurar el papel cultural de España, ya al margen de si su actitud podía o no calificarse de hegemonista, era enormemente positivo, teniendo en cuenta el largo período del siglo XIX en que España y América se ignoran mutuamente. La *GL* contribuyó en gran medida a potenciar el restablecimiento de unas relaciones que desde el comienzo del siglo XX se intentaban relanzar.

c) *El porvenir de la lengua castellana.* Fue *Martín Fierro* quien suscitó la vieja polémica, desarrollada en el siglo XIX, en torno a si el idioma castellano correría peligro

[2] *La polémica en torno a este tema de las denominaciones no ha cesado desde comienzos de siglo. A favor del término «Hispanoamérica» o «Iberoamérica» se han expresado José Enrique Rodó, Angel Ganivet, Aurelio M. Espinosa, Juan Valera, Unamuno, Concha Meléndez, Guillermo de Torre, Camilo José Cela, Américo Castro, R. Menéndez Pidal, J.A. Balseiro, F. Sánchez-Castañer. A favor del término «Latinoamérica» han escrito César Fernández Moreno, Raúl Grien y otros escritores lo han apoyado de modo tangencial. Es evidente que el interés por suscitar la cuestión radica en los primeros, que ven cómo se va imponiendo la denominación de «Latinoamérica». Véase al respecto, el artículo de Francisco Sánchez-Castañer, «A manera de prólogo»,* Anales de Literatura Hispanoamericana, *I, Madrid, 1972, pp. XVI-XXII, donde se trata ampliamente el tema, y que no pudo evitar el ser también objeto de polémica.*

en América de convertirse en diversos idiomas debido a las características locales de cada país. Como en todos los aspectos de la polémica, también en este caso se ocultaba una postura antihegemónica respecto a España. El tema se había debatido con amplitud, efectivamente, en el siglo XIX, desde que en 1821 el escritor hondureño José Cecilio del Valle pronostica la multiplicación de idiomas, hasta 1889, en que Rufino José Cuervo seguía opinando de forma similar. Sin embargo, en el momento álgido de la polémica, desarrollada entre Bello y Sarmiento en 1842, quedó patente que la tesis de Sarmiento de que sólo una liberación lingüística completaría el marco de la independencia tanto política como literaria de Hispanoamérica, no fue secundada ni siquiera por autores que como Juan M.ª Gutiérrez, Echeverría o Lastarria, tan firmes se habían mostrado en una desvinculación con España. El idioma era un bien demasiado apreciado como para ser cuestionado.

Tal vez por esa razón, los entrevistados en el número 17 de la *GL* hacen tanto hincapié en una cuestión que por su evidencia no ofrecía demasiadas alternativas al debate. Las palabras de Gerardo Diego: «No les conviene a los jóvenes argentinos hurgar demasiado en su criollismo [...] Y si consiguen crearse ese idioma nuevo que les aflige la impaciencia, o será un dialecto porteño [...] o un cerril y bizcaitarra supercriollo» (p. 3), son sostenidas también por otros escritores participantes: Giménez Caballero, Gómez de la Serna y Benjamín Jarnés.

Los cauces por donde se desarrolló la polémica quedan presentados en los puntos anteriores. Otros aspectos a los que se podría hacer mención son irrelevantes en el conjunto de la polémica. Ésta, si algún valor tuvo, fue, sin duda, el remarcar la necesaria vinculación entre España e Hispanoamérica, lo que, en definitiva, hizo la *GL* a lo largo de toda su existencia a través de una constante referencia a la literatura hispanoamericana. El papel digamos «participativo» que creía que España debía tener en la literatura y cultura hispanoamericanas, paradójicamente, quedaba demostrado en su trayectoria como revista, sin necesidad de entrar en polémicas que, como la que hemos analizado, encontró demasiadas enemistades.

José Carlos González Boixo

Fichas americanas

Ricardo González Vigil: *Antología didáctica de César Vallejo*, Banco Central de la Reserva, Lima, 1986, 123 páginas.

A efectos escolares, como introducción propedéutica a la obra de Vallejo, el autor escoge una cantidad de textos vallejianos que cubren los diversos géneros practicados por el escritor peruano, desde el poema al relato, del artículo político a la meditación estética.

Para facilitar el ingreso del lector en este corpus, González Vigil ofrece una variada y concisa información: biografía, tendencias literarias dominantes, obras dedicadas por los estudiosos al poeta de Chuco.

El propósito del libro es divulgativo: se trata de poner al alcance del lector desprevenido pero interesado, y en un trámite rápido, un panorama creativo y crítico de Vallejo, a fin de que, una vez impuesto de la obra y el personaje, el lector acuda, si así lo decide, a lecturas de más largo aliento y a sondeos profesionales más exigentes.

Stephen Hart: *Religión, política y ciencia en la obra de César Vallejo*, Tamesis Books, Londres, 1987, 108 páginas.

Hart, reconocido vallejista, doctorado en 1984 con una tesis sobre el escritor peruano, ha extraído algunas conclusiones téticas acerca de los dos ejes principales de la obra vallejiana: la religión y la política. Entre ellos, la ciencia cumple la función pivote de relacionar dos discursos aparentemente estancos.

El autor repasa la problemática vallejiana en torno a las relaciones entre discurso político y discurso estético, internándose en temas fronterizos de rica sugerencia: la ambigüedad de la elocución literaria y la calidad del significante en la literatura.

A la vez que plantea sus propias conclusiones, el profesor Hart va dando un repaso a las numerosas aproximaciones que viene mereciendo Vallejo en el último medio siglo.

Leopoldo Castilla: *Nueva poesía argentina*, Hiperión, Madrid, 1987, 103 páginas.

Para dar un veloz panorama de la actual poesía argentina, el poeta salteño Leopoldo Castilla ha acudido a reunir algunas piezas de autores nacidos a partir de 1940, sin intentar acotaciones estéticas o filosóficas, de modo que el lector pueda ir extrayendo sus propias conclusiones.

Los autores incluidos son: Alberto Szpunberg, Guillermo Boido, Angel Leiva, Osvaldo Ballina, Hugo Diz, Santiago Kovadloff, Santiago Sylvester, Mario Romero, Daniel Freidemberg, Néstor Mux, Rafael Felipe Oteriño, Diana Bellessi, Noni Benegas, Eduardo D'Anna, Jorge Ricardo Aulicino, Liliana Lukin, Jorge Boccanera, Víctor Redondo y Juan Carlos Moisés.

Oportunas notas bio-bibliográficas sitúan concisamente al curioso ante la trayectoria de los antologados. Las piezas no son muchas, pero la variedad de los poetas incluidos permite hacerse cargo de los matices que la actualidad poética argentina, desprovista de grandes compromisos escolásticos, manifiestos y tendencias, ofrece a una tradición compleja y variada.

Hugo Mujica: *Origen y destino. De la memoria del poeta presocrático a la esperanza del poeta en la obra de Martin Heidegger*, Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1984, 94 páginas.

En un par de apretados estudios («Poiesis» y «El poeta en las páginas de Martin Heidegger»), el filósofo Hugo Mujica (poeta él mismo, en la doble cualidad que también ejemplifica Heidegger: *Responsoriales* y *Escrito en un reflejo)* encara la definición de la poesía en una recaída histórica que va de los presocráticos a Heidegger, en tanto el filósofo alemán resulta un lector privilegiado de aquéllos.

José Miguel Oviedo: *La vida maravillosa*, Tusquets, Barcelona, 1988, 213 páginas.

El profesor peruano José Miguel Oviedo (1934), abandona o entrecruza, por momentos, su intensa obra de investigador y docente, ejercida desde hace años en Estados Unidos, con la producción de prosas de variado género, desde el relato al aforismo, desde la escena a la evocación. Ya lo hizo en *Soledad y compañía* (1983) y ahora ofrece la presente colección.

Decisión posmoderna, si se quiere, de internarse en la diversidad genérica, mezclar códigos, no evitar (y, a la vez, censurar irónicamente) la intertextualidad, la que ejemplifica Oviedo. Su declaración más aguda acerca de la invención literaria también apunta a este mundo de la posmodernidad: escribir es fijar lo fugitivo, no para eternizarlo, sino, muy por el contrario, para exaltar su precariedad.

Frederick C. Luebke: *Germans in Brazil. A comparative history of cultural conflict during World War I*, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1987, 242.

El profesor Luebke, docente en la Universidad de Nebraska, nacido en 1927, está especializado en estudios acerca de la emigración alemana en ambas Américas.

La presente entrega examina el trasplante demográfico y cultural de los alemanes al Brasil a partir de 1818, para llegar a los diversos conflictos y trastornos que la Primera Guerra Mundial produjo en las comunidades germano-brasileñas. A tal fin, el autor examina una nutrida bibliografía y explora minuciosamente el desarrollo de las instituciones mutuales y culturales de sesgo germánico fundadas en

el país sudamericano durante el período afectado por el estudio.

Nivaria Tejera: *Fuir la spirale*, traduit de l'espagnol par Jean-Marie Saint-Lu, Actes Sud, Arles, 1987, 142 páginas.

La cubana Nivaria Tejera, emigrada en París, resulta conocida del público francés desde la aparición de *Le ravin* en 1958 y *Somnambule du Soleil* en 1971. En la presente entrega colabora con el especialista Saint-Lu en la versión francesa de *Huir la espiral.*

El libro se presenta como un ejercicio intertextual, de género indefinido, que no encaja en los precisos moldes de la novela, el poema o el discurso épico. Tejera acude a descripciones alucinadas y a claves herméticas que, unidas a la disposición formal poemática de muchas páginas, juegan a la elocución enigmática, capaz de sorprender a quienes la acepten y aún a quienes queden desconcertados.

Joaquín Marco: *Literatura hispanoamericana: del modernismo a nuestros días,* Espasa Calpe, Madrid, 1987, 473 páginas.

Joaquín Marco es poeta y, a la vez, catedrático especializado en literatura hispanoamericana. Ambas condiciones se ponen de manifiesto en esta colectánea de estudios sobre escritores hispanoamericanos, en que operan tanto unas categorías críticas como la experiencia productiva del estudioso.

La mancha temática cubre el modernismo, la vanguardia y pasa por los clásicos de la novela (Güiraldes, Asturias, Gallegos) para alcanzar el discutido boom de los años sesenta y sus consecuencias en el mercado actual de la edición (Edwards, Mutis, Bryce Echenique, etc.)

En el conjunto alternan reseñas de libros puntuales con ensayos de mayor aliento sobre la producción de ciertos autores privilegiados (Neruda, Borges, Cortázar, Vargas Llosa).

Alvaro Mutis:: *Ilona llega con la lluvia,* Mondadori, Madrid, 1987, 140 páginas.

Iniciado en la poesía, el colombiano Alvaro Mutis (1923) ha ido derivando hacia la novela y el relato en textos de evocación de ambientes carcelarios y decadentes *(La mansión de Araucaíma, Diario de Lecumberri)* y en la saga originada en un personaje poemático, Maqroll el Gaviero, a la cual pertenece la novela ahora reseñada.

Iniciada con *La nieve del almirante,* dicha saga culminará en una tercera novela. En ellas, Mutis desarrolla unas alegorías de la vida como viaje, desazón y desarraigo, una experiencia en que juegan los fantasmas nostálgicos de la sedentariedad, la transparencia y la fijeza. Un mundo en que el navío y la deriva se convierten en sugestiones metafísicas, como, a veces, en Conrad y en Baroja.

José Joaquín Brunner-Alicia Barrios: *Inquisición, mercado y filantropía. Ciencias sociales y autoritarismo en Argentina, Brasil, Chile y Uruguay,* FLACSO, Santiago de Chile, 1987, 261 páginas.

El desarrollo de las ciencias sociales fue un objetivo privilegiado, siempre, de la represión autoritaria. Los estudios sobre desarrollo y clases, dominación y legitimidad, implican fuertes contenidos críticos que suelen molestar a las inquisiciones de turno, especialmente a las dictaduras pretorianas y de terrorismo blanco que abundan en la maltrecha historia sudamericana.

Los autores indagan acerca de los inconvenientes que oponen estos regímenes al desarrollo de la ciencia social en tres procesos autoritarios similares y diversos, como son las dictaduras argentina, brasileña y chilena, así como el efecto desamortizador que tienen los estatutos de libertades públicas respetados por los gobiernos democráticos.

Angel Flisfich: *La política como compromiso democrático,* FLACSO, Santiago de Chile, 1987, 371 páginas.

En un volumen de carácter misceláneo, el autor encara diversos aspectos de las relaciones entre la legitimación democrática y las categorías de la ciencia social. La primera se da por medio de formas contractuales de organización y control de poder. En cuanto a las segundas, el profesor Flisfisch las encara con amplitud de fuentes, pues apela a científicos como Max Weber (el clásico ensayo entre las profesiones del político y el intelectual) y a literatos de carácter antiutópico como el George Orwell de *1984.*

En el fondo, se trata de estudiar ciertos aspectos de los vínculos posibles entre racionalidad y política, intentando conciliar, siempre racionalmente, la existencia del otro y su libertad, bases para la constitución de sociedades democráticas.

Osvaldo Pellettieri: *Obra dramática de Armando Discépolo,* con la colaboración de Jorge Dubatti y Claudia Sánchez en notas y vocabulario, Eudeba, Buenos Aires, 1987, 374 páginas.

Estamos ante la edición realmente definitiva del teatro completo de Armando Discépolo, uno de los clásicos del teatro argentino. En este tomo se incluyen las piezas estrenadas entre 1910 y 1923, o sea la primera etapa de su producción, que se cierra con el primer grotesco de la misma, *Mateo.*

Este Discépolo primerizo acude a las formas del melodrama social *(Entre el hierro, La fragua, El vértigo),* la pieza de circunstancia *(El reverso)* y la comedia sentimental *(El rincón de los besos),* antes de enfilar su modalidad característica.

El profesor Pellettieri, especialista en la historia del teatro argentino y director de escena, sitúa a Discépolo en el sistema teatral argentino de su tiempo, y las glosas de Dubatti y Sánchez permiten recuperar zonas del vocabulario hoy transpuestas por el desuso.

Claudio Esteva Fabregat: *El mestizaje en Iberoamérica,* Alhambra, Madrid, 1988, 401 páginas.

Hecho central en la constitución de la historia americana, el mestizaje es, en otra vertiente, un problema definitorio en la antropología física y social. Por ello atrae la atención del profesor Esteva Fabregat, docente en Barcelona y en Tucson (Arizona) y especializado en la investigación antropológica.

En esta entrega se ciñe al período de formación colonial de América, en el cual se fijan las vertientes europea, negra e indígena, y sus cruzamientos mutuos. El autor estudia la función de las mujeres en el mestizaje, su distribución geográfica, su incidencia particular en la vida urbana del XVIII y su vinculación con la estructura de clases.

El texto aparece constantemente acompañado de cuadros estadísticos y nutrida bibliografía, que sintetizan la lectura y remiten a las fuentes pertinentes.

Gianni Minà: *Habla Fidel,* prólogo de Gabriel García Márquez, Mondadori, Madrid, 1988, 345 páginas.

El autor es un periodista televisivo italiano que ha entrevistado a Fidel Castro, a resultas de lo cual ha quedado un texto que ahora se edita en forma de libro.

El diálogo recoge las opiniones de Castro sobre las políticas más importantes de su gestión (derechos humanos, relaciones exteriores, economía, policía interior, cultura, salud, deporte) así como temas teóricos (el hombre nuevo, la crítica histórica), una evocación de Ernesto Guevara y asuntos puntuales que van generando el diálogo mismo y hacen a las mayores curiosidades del espectador europeo.

Completa la entrega un retrato de Fidel Castro en tanto personaje espectacular, debido a su amigo y admirador, García Márquez.

Hugo J. Verani: *Juan Carlos Onetti,* colección «El Escritor y la Crítica», Taurus, Madrid, 1987, 407 páginas.

Como es de rigor en la colección «El Escritor y la Crítica», se presenta al lector una antología de trabajos críticos sobre un autor o escuela determinados, intentando poner a punto el estado de la cuestión de que se trate. Se completa cada entrega con una selecta bibliografía y una nota introductoria en que se explican los criterios electivos.

Este volumen reúne trabajos de Jorge Ruffinelli, Mario Benedetti, Angel Rama, José Pedro Díaz, Fernando Aínsa, Claude Fell, Félix Grande, Javier Concha, David Lagmanovich, Hugo Verani, Zunilda Gertel, Silvia Molloy, Gabriel Saad, Josefina Ludmer, Jorge Rodríguez Padrón, Saúl Yurkievich, Raúl Crisafio, Djelal Kadir, Omar Prego y María Angélica Petit.

Se puede advertir la expresiva mayoría de firmas americanas, casi exclusivamente rioplatenses, extremo debido, quizás, al hecho de la nacionalidad uruguaya de Onetti y/o del antólogo.

Juan Octavio Prenz: *Cortar por lo sano,* Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 1987, 115 páginas.

Profesor de lengua y literatura, traductor, poeta, Juan Octavio Prenz (1932) reside actualmente en Trieste, donde enseña. Nacido en la argentina ciudad de La Plata, exiliado y emigrante con la dictadura de 1976/1983, sus últimos poemarios *(Apuntes de historia* y *Habladurías del Nuevo Mundo)* fueron ensayos de una «visión a distancia» de lugares, gentes y palabras.

En su último libro como poeta, Prenz vuelve a una poesía conceptual en que abundan las consideraciones del verso sobre sí mismo, sus poderes y límites. De algún modo, se trata de una parábola que abre y cierra un par de fragmentos de meditación poética: «Con la palabra hay que ser cruel cínico / maltratarla / no concederle la caricia que te hará / su esclavo... Tu lucha (no nos engañemos) es / contra la palabra...»

Enrique Medina: *Desde un mundo civilizado,* Milton, Buenos Aires, 1987, 290 páginas.

El argentino Medina (1937) es uno de los exponentes más acusados del naturalismo tremendista y desgarrado de los años setenta, no por casualidad, coincidente con el proceso de violentización y dictadura de la época. *Las tumbas, Las hienas, Con el trapo en la boca, Las muecas del miedo, Perros de la noche, Strip Tease* y otros títulos van jalonando, desde 1972, una carrera sostenida y constante, con algunas incursiones en el mundo del experimentalismo expresivo *(Sólo ángeles, Transparente).*

En esta entrega última, Medina se vuelve hacia una temática que no es exactamente la habitual en él. Con apuntes rápidos y observaciones agudas, ironiza con amargura y violencia acerca de aspectos primitivos o bárbaros en la vida de una gran ciudad industrial.

Noni Benegas: *La balsa de la Medusa,* Ayuntamiento de Orihuela, Alicante, 1987, 136 páginas.

Con este poemario, Benegas, argentina residente en España y en Suiza, obtuvo el premio Miguel Hernández en su edición 1986 y continúa una obra abierta con *Trece sonetos* y *Argonáutica.*

Poesía concisa y depurada, de sesgo conceptual, que rehuye todo anecdotismo y cualquier evidencia concreta, la de Benegas trabaja con cierto concepto de elegancia que implica un extremo distanciamiento del objeto y una cierta impasibilidad ante los temas recurrentes (la memoria, el paso del tiempo, el imposible curso disperso e incoherente del mundo, el placer de disfrutar una realidad incomprensible). Como para gran parte de la poética moderna, para Benegas es bello lo que puede considerarse sólo con alguna apasionada indiferencia, que revela la sutil y semioculta naturaleza estética de las cosas.

Por esta elocución y por sus apoyaturas culturales, manejadas con la misma distancia irónica, la poesía de Benegas se reclama de una especial tradición

de la literatura argentina, que pasa por Alberto Girri y Alejandra Pizarnik, entre otros pocos.

Juan Gustavo Cobo Borda: *Poesía colombiana*, Universidad de Antioquia, Medellín, 1987, 290 páginas.

A través de varios ensayos de tema puntual, Cobo Borda intenta una historia de la poesía colombiana en el siglo que va de 1880 a 1980. Los tópicos elegidos son Porfirio Barba Jacob, Baldomero Sanín Cano, León de Greiff, Rafael Maya, Jorge Zalamea, Eduardo Carranza, Aurelio Arturo, la revista «Mito», Jorge Gaitán Durán, Eduardo Cote Lamus, Fernando Charry Lara, el movimiento «nadaísta» y la década del 70, a lo cual cabe agregar una bibliografía razonada y una visión panorámica del período 1930/1946.

Las numerosas citas de poemas y fragmentos permiten acompañar al ensayista e historiador en la relectura de los textos considerados, lo que ayuda al lector a situarse rápidamente en la época y en la zona poética que en cada caso se consideran.

Jorge Hernán Córdova: *Itinerario poético de Jorge Carrera Andrade*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1986, 204 páginas.

La obra del ecuatoriano Carrera Andrade (1903-1978) figura entre las más considerables de la poesía hispanoamericana posterior al modernismo. Recorre diversas zonas de la experiencia poética de su época, desde el intimismo a la poesía política, pasando por las sugestiones del simbolismo y de las vanguardias.

El libro del profesor Córdova hace un itinerario temático sobre los textos de Carrera, desde el inicial *El estanque inefable*, apuntando las múltiples poéticas ensayadas por el escritor ecuatoriano: poética de las cosas, del viaje y el descubrimiento, poética político-social, soledad, utopía, esperanza de regeneración histórica.

La entrega se completa con una bibliografía general y específica, que puede ser manejada por el lector ambicioso de más exhaustivas perspectivas.

Tomás G. Oría: *Martí y el krausismo*, Society of Spanish Studies, Colorado, 1987, 176 páginas.

La filosofía krausista tiene una presencia intensa y sostenida en el pensamiento hispánico de fines de siglo, representando el intento, tal vez tardío, pero ineludible, de dotar a estos mundos dominados por la ortodoxia católica, de una religiosidad laica e intimista, conciliable con las inquietudes de mejoramiento social y político.

Oría introduce el tema con un panorama sintético acerca de la importación del krausismo en España y su doble faz, esotérica y exotérica.

En la parte específica del libro rastrea las fuentes krausistas de José Martí, desarrolladas en diversos planos temáticos: el autoanálisis, la identidad, la ciencia, la teoría del arte, la oposición entre espíritu y naturaleza, los fundamentos de la moral, la pedagogía.

El lector curioso de Martí puede, además, prolongar sus lecturas a través de la bibliografía que trata de los dos extremos del trabajo.

Santiago Tejerina Canal: *«La muerte de Artemio Cruz»: secreto generativo*, Society of Spanish Studies, Colorado, 1987, 166 páginas.

A los múltiples asaltos que ha merecido la obra clásica de Carlos Fuentes sobre la muerte del prototípico cacique mejicano Artemio Cruz, se suma el aporte del profesor Tejerina, que parte de supuestos teóricos mixtos: la gramática generativa del texto, las teorías de la intertextualidad, la estética de la recepción y las categorías metaficcionales.

Aplicados al libro de Fuentes, estos supuestos recorren diversos incisos temáticos: análisis del título, de los epígrafes, del nombre del protagonista, las personas gramaticales narrativas, el punto de vista y las dimensiones míticas e históricas del tiempo. La conclusión de Tejerina es que la novela de Fuentes es metaficticia, o sea una ficción que se muestra conscientemente como tal, como artificio y artefacto.

Bradley Shaw-Nora Vera Godwin (editores): *Critical perspectives on Gabriel García Márquez*, Society of Spanish Studies, Colorado, 1986, 159 páginas.

La difundida obra de García Márquez (de sus *Cien años de soledad* se han vendido desde 1967, seis millones de ejemplares en treinta diversas traducciones) ha dado lugar a una torrentosa producción crítica. Este volumen recoge una parte de la misma, hecha en Estados Unidos por una serie de estudiosos de la literatura latinoamericana.

Colaboran en la entrega Michael Palencia Roth, Robert Sims, John Incledon, Mary Pinard, Morton Levitt, Donald Shaw, Matías Montes Huidobro, Sandra María Boschetto, Mary Berg y M. Isela Chiu Olivares.

Se tocan aspectos tan diversos como las técnicas del suspense, la intertextualidad, la oposición patriarcalismo/matriarcalismo, el realismo mágico y el tiempo mítico. Las obras más frecuentadas son la novela antes mencionada y la *Crónica de una muerte anunciada*.

Joaquín O. Giannuzzi: *Violín obligado*, Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 1984, 77 páginas.

Aunque prácticamente desconocido en España, Giannuzzi es uno de los principales poetas argentinos de su generación, con una obra extensa y sostenida que se inicia en 1958 con *Nuestros días mortales* y se prolonga en títulos como *Contemporáneo del mundo, Las condiciones de la época, Señales de una causa* y *Principios de incertidumbre*.

La poesía de Giannuzzi es de una estética muy personal pero carente de truculencias, difícil de situar en casillas evidentes, y ello colabora a la infravalora-

ción en que se la mantiene, en esta época que prefiere los rótulos a las labores.

Su inquietud circula por la tensión que diseñan la historia y el mito, el momento y la permanencia, y que intenta hallar su propia conciliación en las bellas incertidumbres de las palabras.

La actual entrega cubre un período histórico de violencia y muerte que, con sutileza, aparece y desaparece, para reaparecer en una suerte de paisaje callado, al fondo de la palabra poética.

Raúl Gustavo Aguirre: *La estrella fugaz,* Tierra firme, Buenos Aires, 1984, 102 páginas.

Raúl Gustavo Aguirre (1927-1983) fue uno de los principales animadores del movimiento poético argentino del cincuenta, nucleado en torno a la revista *Poesía Buenos Aires.* A poco de fallecido, Antonio Requeni y Daniel Chirom recogieron sus producciones del período 1964-1983 que se hallaban dispersas en publicaciones periódicas. El libro que se reseña las contiene y es una suerte de homenaje al poeta muerto.

Otro de los integrantes de aquella generación, Rodolfo Alonso, presenta la serie con una prosa en que se mezclan los recuerdos personales, casi fraternos, de Aguirre, con una rápida descripción de su poética.

Francisco Javier Ordiz: *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes,* Universidad de León, 1987, 246 páginas.

Los elementos míticos desempeñan un papel protagónico en la obra de Carlos Fuentes, según vienen subrayándolo estudios últimos, cuales los de Juan Villegas y Michael Palencia Roth.

El presente libro del catedrático leonés Ordiz hace una exhaustiva incursión en el tema, discriminando lo que es mítico de concepto (las estructuras míticas narrativas, nociones de ciclo y recurrencia, el universo como mito, el héroe), lo que es mítico como elocución (el día sagrado, el ritual, el espacio santificado) y, por fin, los puntuales tópicos de la mitología que vuelven en las narraciones de Fuentes (temas como la mujer, la edad de oro, la memoria y el olvido).

Ordiz explora, además, las fuentes en que bebe Fuentes, valga la redundancia, para alimentarse de contenidos míticos: las religiones indígenas, griega, judía, cristianas, aparte de las mitologías contemporáneas, como la revolución mejicana, el nazismo y otras menores de nuestro mundo occidental.

Saúl Sosnowski: *La orilla inminente. Escritores judíos argentinos,* Legasa, Buenos Aires, 1987, 171 páginas.

La inmigración judía en la Argentina, generalmente centroeuropea y rusa, ha dejado una honda huella en la conformación cultural del país sudamericano. Los trabajos de la cultura han servido para afirmar a una comunidad siempre expuesta a persecuciones y, en este caso, de origen social muy humilde. Nombres como Eichelbaum, Verbitzky, Kordon y Pizarnik bastarían para acreditar lo dicho.

Este libro del profesor Sosnowski (1945, actual catedrático en Maryland, Estados Unidos) reúne el examen de tres escritores coetáneos suyos (Germán Rosenmacher, Gerardo Mario Goloboff y Mario Szichman) que glosan las variables de la difícil relación entre la inmigración, el arraigo y la mítica diáspora del pueblo elegido y castigado.

Algunas consideraciones generales sobre lo judío americano en un contexto latino y la noción de frontera cultural completan el cuadro.

Antonio Fernández Spencer: *En la aurora,* Biblioteca Nacional, Santo Domingo, 1986, 125 páginas.

El dominicano Fernández Spencer (1922) tiene una vasta y reconocida obra de poeta, afincada en España desde la fundación de esta revista y la obtención de los premios Adonais (1952) y Leopoldo Panero (1969).

El presente libro recoge parte de su obra inicial, los poemarios *En la aurora* (1942), *Ladrón del fuego* (1943) y *Testimonios del viento* (1944). A pesar de la extrema juventud del autor, se advierte una seguridad en la elocución que denuncia una precoz madurez. La precisión de palabras e imágenes, la independencia de toda estridencia y moda, aseguran a estas tres colecciones juveniles un lugar de permanencia, propio de los clásicos.

Roger Bartra: *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano,* Grijalbo, México, 1987, 271 páginas.

La identidad nacional mexicana ha sido objeto de numerosas meditaciones en lo que va del siglo, entre las cuales cabe recordar los ensayos de José Vasconcelos, Samuel Ramos, Antonio Caso, Salvador Novo y Octavio Paz, con su afortunado *Laberinto de la soledad.*

A pesar de ser un criterio historiográficamente controvertido, pues hace a las esencias (y la historia es devenir) el tema tiene el suficiente atractivo literario como para seguir convocando investigaciones cual la presente.

Bartra analiza algunos tópicos del *id* de la mexicanidad, a saber: la subversión del paraíso, el origen como luto, la falta de sentido del tiempo, la facilidad de la muerte, el héroe agachado, la chingada, etc.

Vuelven, aquí, sobre nutrido apoyo bibliográfico, los perfiles de una sociedad que se reitera en torno a las notas invariables de su melancólica y luctuosa identidad.

Carlos A. Brocato: *El exilio es el nuestro,* Sudamericana Planeta, Buenos Aires, 1986, 230 páginas.

El exilio argentino, abultado por los exterminios a que se consagraron los militares y paramilitares, policiales y parapoliciales del mal llamado «Proceso», ha servido para mostrar y ocultar, a la vez, el problema de una sociedad que mantiene fuera del país

a casi el diez por ciento de su población. Una sociedad exiliadora se convierte, como demuestra Brocato en su libro, en una sociedad de exiliados interiores.

Estos problemas y la crítica a los mitos adyacentes (negación patriótica del exilio, exaltación del héroe militar guerrillero, nacionalismo enmascarado de solidarismo, diversas estrategias de aceptación de la dictadura) llevan a Brocato a esbozar una autocrítica rasante y feroz de la sociedad argentina en su conjunto, sobre todo a nivel de sus costumbres políticas más arraigadas.

J. A. ESCALONA ESCALONA: *Antología actual de la poesía venezolana,* Editorial Mediterráneo, Madrid, dos tomos de 231 y 235 páginas.

La poesía es, en América Latina, como dice un adagio anónimo, siempre un género más o menos inédito. De ahí la utilidad eminente de antologías como la que se reseña, por las dificultades bibliográficas insalvables que se plantean a la hora de recoger los materiales y consultarlos.

Escalona se ocupa del período 1950-1980 y reúne piezas de setenta y seis autores, lo cual da una muestra amplia de la poesía venezolana en el tiempo examinado. Explica los criterios y riesgos que deben asumirse al antologar y ofrece datos cronológicos y bibliográficos de los poetas incluidos.

FEDERICO SCHMIED CONDE (coordinador): *Colección de poesía Ambos Mundos,* Madrid, 1988.

La edición de textos poéticos suele ser fronteriza con otro tipo de hazañas, como la exploración de selvas pobladas de animales ponzoñosos. Que se inaugure una nueva colección de poesía es algo que debe ser saludado, pues, como el retorno de una arriesgada expedición a tierras inéditas.

Ambos Mundos ha venido sosteniendo una tertulia poética que intenta reunir a poetas españoles con americanos que viven en España o se hallan de paso en ella. En sus *Boletines de Poesía* se ofrecen textos de Carlos Contramaestre, Sergio Macías, Pedro Shimose, Miguel Cabrera, Federico Schmied Conde, Rafael Soto Vergés, Eduardo Chirinos, Martín Micharvegas, Diómedes Núñez Polanco, Margarita López Bonilla, Carol Prunhuber e Isabel Roselló. En *Poesía Ambos Mundos* se presentan los poemarios *Noche de nadie* de Sergio Macías y *El color del tiempo* de Margarita López Bonilla.

OSCAR RIVERA RODAS: *La poesía hispanoamericana del siglo XIX,* Alhambra, Madrid, 1988, 354 páginas.

El texto del profesor Rivera, de alcances didácticos, actualiza los puntos de vista a partir de los aportes de la teoría intertextual y hace especial hincapié en la relaciones texto/referente, notoriamente en cuanto a los vínculos entre poesía y naturaleza.

La periodización escogida es la clásica: poesía de la independencia, romanticismo, transición al modernismo, modernismo y posmodernismo. La época examinada termina con el esbozo de las primeras actitudes vanguardistas.

En cada caso, se centra la búsqueda en figuras personales que actúan como núcleos representativos. Al final del libro hay una extensa bibliografía que aclara las citas del texto.

MONTSERRAT ORDÓÑEZ VILA: *La vorágine: textos críticos,* Alianza Editorial Colombiana, Bogotá, 1987, 531 páginas.

Con motivo del centenario de José Eustasio Rivera (1888-1928) se han reunido los presentes trabajos, a través de cuyo recorrido se puede tener un panorama de las lecturas críticas habidas respecto al clásico sudamericano en más de medio siglo. Se agregan testimonios personales y semblanzas biográficas.

Los trabajos antologados pertenecen a Luis Eduardo Nieto Caballero, Guillermo Manrique Terán, Eduardo Castillo, Antonio Gómez Restrepo, Luis Trigueros, Horacio Quiroga, Miguel Rasch Isla, Eduardo Neale Silva, Antonio Curcio Altamar, Jean Franco, Leónidas Morales, Richard Callan, Cedomil Goic, Alfonso González, Seymour Menton, Eduardo Camacho Guizado, Rafael Gutiérrez Girardot, Edmundo de Chasca, Otto Olivera, Joan Green, Luis Carlos Herrera, Silvia Benso, Richard Ford, William Bull, Sharon Magnarelli, Oscar Gerardo Ramos, Luis Eyzaguirre, Malva Filer, Randolph Pope, Roberto Simón Crespi, Juan Loveluck, R.H. Moreno Durán, Jacques Gilard, Doris Sommer, Silvia Molloy y Fernando Charry Lara.

PHILIP SWANSON: *José Donoso: the «boom» and beyond,* Francis Cairns, Liverpool, 1988, 181 páginas.

José Donoso se incorpora tardíamente al llamado «boom» y hace su historia informal en un libro divertido e intrigante. Hoy, la noción de «boom» se advierte como inepta y poco científica, por lo que las obras personales son las que importan más a la crítica.

El señor Swanson aborda la obra narrativa de Donoso libro a libro, siguiendo su sucesión cronológica y considerando que cada libro es una unidad crítica para considerar en sí misma. Desfilan, así, *Coronación, Este domingo, El lugar sin límites, El obsceno pájaro de la noche, Tres novelitas burguesas, Casa de campo, La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* y *El jardín de al lado.*

BEATRIZ J. RIZK: *El nuevo teatro latinoamericano: una lectura histórica,* The Prisma Institute, Minneapolis, 1987, 143 páginas.

Toda denominación de «nuevo» es peligrosa, pues toda novedad envejece y pierde su calidad de tal. Por ello, la profesora Rizk ha circunscrito el nuevo teatro latinoamericano a la producción posterior a 1950, poniendo el énfasis en el carácter colectivo de la creación teatral.

Para situar la investigación en un contexto que la haga comprensible, la autora rastrea los anteceden-

tes de dicho nuevo teatro en movimientos anteriores, como son el romanticismo, el modernismo, el realismo y las vanguardias, dedicando un estudio especial al teatro en Colombia durante la época que da título al libro.

Lucía Guerra Cunningham: *Texto e ideología en la narrativa chilena,* The Prisma Institute, Minneapolis, 1987, 249 páginas.

El Chile literario es, para el tópico, un país de poetas líricos. Sin embargo, hay una sostenida producción narrativa que viene del siglo anterior y que no recibe la atención científica que merece.

La profesora Guerra ha reunido en el presente volumen una serie de estudios monográficos sobre narradores chilenos puntuales, que cubren desde el naturalismo hasta nuestros días: José Victorino Lastarria, Alberto Blest Gana, Federico Gana, Pedro Prado, el Pablo Neruda de *El habitante y su esperanza,* María Luisa Bombal, la generación del 50, los exiliados del pinochetismo, José Donoso y Mercedes Valdivieso.

Diversos temas teóricos, como la relación texto-realidad, el problema de la memoria, el compromiso, nacionalismo/cosmopolitismo, cruzan la investigación, permitiendo los reparos del caso.

Ramón de Belausteguigoitia: *Con Sandino en Nicaragua,* Txalaparta, Bilbao, 1987, 143 páginas.

El autor de este libro nació en 1892 en Llodio y murió en Madrid en 1981. Fue político y periodista, visitó los frentes de batalla europeos en 1918, marchó al exilio mejicano y volvió a su tierra para morir.

El presente texto es el resultado de su visita a Nicaragua durante la campaña de Sandino. La primera edición madrileña data de 1934 y en Nicaragua se exhumó en 1981.

Belauste traza un retrato del personaje, describe su ideología, narra acciones militares y hace consideraciones sobre la deprimida situación social de Centroamérica. El valor documental del texto es muy señalado, por la múltiple condición de su autor.

Manuel de Albornoz Carreras: *Alcázar de sueños,* Orígenes, Madrid, 1987, 89 páginas.

Albornoz Carreras nació en Puerto Rico y murió en Madrid (1899-1984). Entre 1921 y 1944 habitó en Luarca (Asturias). La suya es un historia de emigración y transtierro, cuyo resultado literario es esta colectánea de su poesía, hecha y establecida textualmente por su hija, la reconocida estudiosa de la literatura española, Aurora de Albornoz.

Bajo la devoción durable de los maestros modernistas (Rubén, Nervo, José Asunción Silva), Albornoz expresa sus inquietudes persistentes: el conflicto entre la vida cotidiana y la alienación, por una parte, y la ilusión libertadora, por otra; el cansancio de vivir, el spleen, el tedium vitae, que configuraron la educación sentimental y estética de toda una época.

Blas Matamoro

PENSAMIENTO IBEROAMERICANO

Revista de Economía Política

Revista semestral patrocinada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) y la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL). Programa patrocinado por la Comisión Nacional para la Conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América.

N.° 12 (514 páginas) **Julio-Diciembre 1987**

SUMARIO

EL TEMA CENTRAL: «MEDIO AMBIENTE: DETERIORO Y RECUPERACION»

FIGURAS Y PENSAMIENTO

Y LAS SECCIONES FIJAS DE:

- **Reseñas Temáticas:** Examen y comentarios —realizados por personalidades y especialistas de los temas en cuestión— de un conjunto de artículos significativos publicados recientemente en los distintos países del área iberoamericana sobre un mismo tema. Se incluyen seis reseñas realizadas por René Cortázar, José Leal, Viviana Fernández, Martín Hopenhaym (latinoamericanas), Pedro Pablo Núñez (España) y Joao P. Guerreiro (Portugal).
- **Secciones informativas:** Se ofrece en este número un resumen del contenido de todas las secciones fijas en los once primeros números de la revista. Contiene información desagregada por países y revistas de todas las reseñas temáticas, resúmenes de artículos y revistas seguidas sistemáticamente en la sección «Revista de Revistas».

- Suscripción por cuatro números: España y Portugal, 5.000 pesetas ó 40 dólares; Europa, 45 dólares; América y resto del mundo, 50 dólares.
- Pago mediante talón nominativo a nombre de Pensamiento Iberoamericano.
- Redacción, administración y suscripciones:

Instituto de Cooperación Iberoamericana
Revista Pensamiento Iberoamericano
Teléf. 244 06 00 - Ext. 300
Avda. de los Reyes Católicos, 4
28040 MADRID
Télex: 412 134 CIBC E

LETRA
INTERNACIONAL

NUMERO 9 (PRIMAVERA 88)



BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....
con residencia en ....
calle de.., núm.............. se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de .... a partir del número......................................, cuyo importe de .... se compromete a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de..................................... de 198 .....

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....
....

PRECIOS DE SUSCRIPCION

		Pesetas	
España	Un año (doce números)	4.500	
	Ejemplar suelto	400	
		Correo marítimo $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	45	60
	Ejemplar suelto	4	5
USA, Africa	Un año	45	90
Asia, Oceanía	Ejemplar suelto	4	7
Iberoamérica	Un año	40	85
	Ejemplar suelto	4	5

Pedidos y correspondencia: Administrador de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. 28040 MADRID. España. Teléfono 244 06 00, extensión 396.

Precio de este ejemplar:
400 ptas. (IVA incluido)

Próximamente:

Las Cortes de Cádiz y América

Escriben: **María Teresa Berruezo León, José Manuel Cuenca Toribio, José A. Ferrer Benimeli, Génesis García Gómez, Alberto Gil Novales, Soledad·Miranda, Manuel Moreno Alonso, Manuel Ortuño** y **Eduardo Varela Bravo**

Carlos III y América

Escriben: **Francisco Aguilar Piñal, Julio Albi, Miguel Batllori, Salvador Bernabéu Albert, José A. Ferrer Benimeli, María Concepción García Saiz, Ovidio García Regueiro, Manuel Lucena Giraldo, Carlos D. Malamud, Guillermo C. Mira, Manuel Moreno Alonso, Francisco de Solano** y **Pedro A. Vives**

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA